

ध्वनिसिद्धान्त

का

काव्यशास्त्रीय, सौन्दर्यशास्त्रीय और समाजमनोवैज्ञानिक अध्ययन

(इलाहाबाद विश्वविद्यालय की डी० लिट् उपाधि के लिए प्रस्तुत शोध-प्रबंध)

परामर्शदाता :

डॉ० लक्ष्मीसागर बाणर्षेय डी० लिट्
प्रोफ़ेसर तथा अध्यक्ष, हिन्दी विभाग
इलाहाबाद विश्वविद्यालय, इलाहाबाद

प्रस्तुतकर्ता

कृष्ण कुमार शर्मा

एम० ए० (हिन्दी-संस्कृत), पीएच० डी०

प्रस्तावना

आनन्दवर्धन प्रतिपादित ध्वनिसिद्धान्त भारतीय काव्यशास्त्र परम्परा की अन्यतम उपलब्धि है। यह सिद्धान्त काव्य, काव्यरचना प्रक्रिया और काव्य-सौन्दर्य के व्यापक प्रतिमानों को प्रस्तुत करता है।

आनन्दवर्धन का युग (ईसा ८५५-८८३) धर्म और दर्शन की दृष्टि से भी वैविध्यपूर्ण था। संतों के अद्वैत सिद्धान्त का प्रतिपादन हो चुका था। अद्वैत सिद्धान्त पारमार्थिक रूप से एक ब्रह्म की स्थापना करते हुए व्यावहारिक दृष्टि से सगुण को भी स्वीकार करता है। प्रो. हिरियन्ना ने धर्म, दर्शन, काव्य और काव्यशास्त्र में भारतीय-मानस की सद्गुणवृत्ता का उद्घाटन करते हुए कविता और आलोचना के विकास की समांतरता को प्रकट किया है।^१ वैदिक काव्य का विषय प्रकृति और उसकी शक्तियाँ थी, क्लासिकल काव्य में प्रकृति के स्थान पर अनुभूति को स्वीकार किया गया।^२ इस प्रकार कवि की दृष्टि बाहर से भीतर की ओर स्थानान्तरित हुई। दार्शनिक विचारणा में भी यह दृष्टि-सादृश्य है। ब्रह्म और जगत् की एकता का प्रतिपादन, असंख्य देवताओं की मान्यता से चलकर एक अंतर्धामी की धारणा बहीती है। काव्यशास्त्र के क्षेत्र में भी यही घटित हुआ। मामल और उद्भट दोष-गुण और अलंकारादि बाह्य तत्वों के विवेक में काव्यशास्त्र

१. 'एम्. हिरियन्नाज् व्युत्पन्नान् विचरती आव पोस्ट्री' डा. रामचन्द्र द्विवेदी (निबंध)

२. आर्ट एक्सपीरीएन्स, एम्. हिरियन्ना, पृ. ६

को बाध रहे । आनन्दवर्धन ने इन तत्त्वों से उठकर काव्य के आत्मा प्रतीयमान अर्थ की चर्चा की । यह सिद्धान्त आत्मा सिद्धान्त के पूर्ण सदृश है । जैसे जगत के उपादान और अनुभव स्वयं में सत्य नहीं है वरन् एक चरम सत्य की विविधरूपा, किन्तु अपूर्ण अभिव्यक्ति है । उसी प्रकार शब्द और वाच्यार्थ कविता के बाह्य रूपाकार हैं जब तक सहृदय इस बाह्य को भेदकर कविता के चरम प्रतीयमान अर्थ तक नहीं पहुँचता उसे चित्तविस्तार रूपा क्षणिकता की अनुभूति नहीं हो सकती । यह धारणा शंकर की वेदान्ती विचारणा के अनुकूल है । इसी प्रकार आनन्दवर्धन 'स एव अर्थः काव्यस्यात्मा' कहकर भी ध्वनि में वस्तु और अलंकार की वाच्यातिशयी प्रतीयमानता को स्वीकार करते हैं ।

पारमार्थिक और व्यावहारिक दृष्टि-भेद उस युग का सत्य था । आनन्दवर्धन का सिद्धान्त काव्य के संदर्भ में इस युग-सत्य का प्रमाण है । ऐसा प्रतीत होता है जैसे आनन्दवर्धन का व्यक्तित्व दो स्तरों में संचरण करता है । एक स्तर ध्वन्यालोक के प्रथम और द्वितीय उद्योत में है जहाँ 'स एव अर्थः' कहा गया है , द्वितीय स्तर की प्रतीति कतृ उद्योत में होती है । जिसमें अन्तः काव्य-मार्गों को स्वीकृति दी गई है । आनन्दवर्धन एक और कवि को प्रतीयमानता का मार्ग दिखाते हैं कि कहीं चुकना नहीं है, वाच्यार्थ तक ही सीमित नहीं रहना । प्रतीयमानता के चरम तक जो काव्य-सृजन का चरम बिन्दु है -- पहुँचना है । दूसरी ओर आनन्दवर्धन सहृदय का विधान करते हैं कि सहृदय है तो स्वयं प्रतीयमान अर्थ को पा ही लेगा ।

आनन्दवर्धन की दृष्टि में सौन्दर्य वस्तु निष्ठ होते हुए भी सहृदय की अपेक्षा रखता है । सहृदय के अभाव में , 'सौन्दर्य है' यह कौन कहेगा ? और वस्तु सौन्दर्य के अभाव में सहृदय सौन्दर्य पासना भी कहाँ ?

ध्वनिसिद्धान्त काव्य की रचना-प्रक्रिया का सिद्धान्त है। कवि की अनुभूति ही रस रूप अर्थ में परिणत होती है। कवि की लौकिक अनुभूति दुःस्वप्नात्मक और वैयक्तिक है जब यह काव्यरूप में परिणत होती है तो रस कहलाती है। यह रसरूप अनुभूति प्रमाता के हृदय में व्यक्त होती है। ध्वन्यालोक के अनुसार आनन्दवर्धन के मत को प्रस्तुत करके भी न जाने कैसे डा० रेवाप्रसाद द्विवेदी रस को केवल 'प्रमातानिष्ठ' लिख जाते हैं।

व्यङ्गना वृत्ति पर आधृत ध्वनिसिद्धान्त काव्यार्थ की सार्वभौम व्याख्या प्रस्तुत करता है। हमारा निश्चित मत है ध्वनिसिद्धान्त प्रतिपादित विचारणार्थ कविता के सौन्दर्य और उसकी अनुभूति से संबद्ध समस्याओं का समाधान तो करती ही है, सृजन-प्रक्रिया विषयक सुधितित निष्कर्ष भी उपस्थित करती है। अतः इस सिद्धान्त में प्रस्तुत निष्कर्ष आधुनिक तो क्या, किसी भी युग की कविता के लिए संगत है।

प्रस्तुत शोध-प्रबंध ध्वनिसिद्धान्त की नए ज्ञान के प्रकाश में व्याख्या करते हुए, भारतीय काव्यशास्त्र के निष्पन्न के युग में उसकी प्रामाणिकता पुनः प्रतिपादित करता है।

ध्वनिसिद्धान्त के दो रूप हैं--सामान्य और विशिष्ट। सामान्य स्वरूप सभी कलाओं के सौन्दर्य की व्याख्या हेतु संगत है। सौन्दर्य का स्वरूप, आधान और अनुभूति तथा सौन्दर्यविषयक अन्य समस्याओं के संदर्भ में आनन्दवर्धन ने जो धारणार्थ ईसा की नवम् शताब्दी में उपस्थित की थी उनकी मूल्यवत्ता, ललित कलाओं के प्रसंग में आधुनिक सौन्दर्यशास्त्रियों की विचारणाओं से प्रमाणित होती है। ध्वनिसिद्धान्त के इस स्वरूप की, ललितकलाओं के संदर्भ में व्याख्या हिन्दी में प्रथम बार इस शोध-प्रबंध में की जा रही है। यह इस सिद्धान्त की, इस प्रकाश में पुनः व्याख्या है।

भारत का रससिद्धान्त नाट्य संदर्भीय है। काव्य में रस के स्वरूप का विधान आनन्दवर्धन ने ही किया है। काव्य में रस प्रतीयमान अर्थरूप में

ही रह सकता है। एक और आनंदवर्धन ने रस और कवि की अनुमति का संबंध स्थापित किया है दूसरी और सहृदय की अनिवार्यता स्थापित कर रस का संबंध उसकी चित्तवृत्तियों से जोड़ा है। डा० नगेन्द्र ने रस को काव्य का सार तत्त्व कहते हुए ध्वनिसिद्धान्त में रससिद्धान्त की कल्पना पर बल और अनुमति की गुणीभूतता की चर्चा की है। यह विचारणा उपयुक्त नहीं है। आनंदवर्धन ने कवि की अनुमति को ही रस रूप में परिणत माना है --

काव्यस्यात्मा स एवार्थस्तथा चादिकवेः पुरा ।

कौन्वद्वन्द्ववियोगोत्थः शोकः स्तोकत्वमागतः ॥

उपर्युक्त कारिका में 'शोक' अनुमति के काव्यात्मारूप अर्थ में परिणत होने का ही कथन है। अतः यह नहीं कहा जा सकता है कि ध्वनिसिद्धान्त में अनुमति का गौण स्थान है। सच यह है कि डा० नगेन्द्र आदि का व्यापक 'रस-सिद्धान्त' आनंदवर्धन के ध्वनिसिद्धान्त की रस ध्वनि का ही विवेक है भारत के मूल रस सिद्धान्त का नहीं। ध्वनिसिद्धान्त के इस काव्यशास्त्रीय पक्ष का उद्घाटन इस शोध ग्रंथ में किया गया है।

ध्वनिसिद्धान्त काव्य-रचना-प्रक्रिया का विवेक भी करता है। कवि की अनुमति काव्यसृजन की प्रक्रिया में प्रतीयमान होकर व्यक्त होती है। काव्यात्मक आवेग और नियंत्रण का द्वन्द्व अनुमति को प्रतीयमान होने को बाध्य करता है। अतएव अनुमति की काव्यगत प्रतीयमानता आधुनिक समाज मनोवैज्ञानिक शोधों से प्रमाणित तथ्य है। आधुनिक कविता के शिल्प-उपादान प्रतीक, बिम्ब और पुरास्थान आदि भी कवि की मूल अनुमति को ही व्यंजित करते हैं। इस दृष्टि से प्रतीयमातृता, बिम्ब और प्रतीक का विवेक प्रथम बार इस ग्रंथ में किया गया है। इस प्रकार यह शोध ग्रंथ ध्वनिसिद्धान्त को नई दृष्टि से पुनः प्रस्तुत करता है।

प्रस्तुत ग्रंथ में नौ अध्याय, उपसंहार और एक परिशिष्ट है।

प्रथम चार अध्यायों में यह बतलाया गया है कि परवर्ती काव्यशास्त्र में प्रतिफलित काव्यात्मा, अलंकार, गुण आदि की मान्यताओं का मूल स्रोत ध्वन्यालोक ही है। पंचम अध्याय में आधुनिक शैलीशास्त्र की दृष्टि से ध्वनिसिद्धान्त पर विचार कर यह सिद्ध किया गया है कि आधुनिक शैलीशास्त्र की कविता विश्लेषण-प्रणाली वही है जो ध्वनिसिद्धान्त में भाषा अवयवों की व्यञ्जकता के संदर्भ में कही गई है, इसी अध्याय में जर्मन काव्यशास्त्री बीअरविश की काव्यव्यवस्था के समकक्ष ध्वनिसिद्धान्त को एक काव्य-व्यवस्था के रूप में देखा गया है।

छठे अध्याय में आधुनिक सौन्दर्यशास्त्रियों, कलाकारों और कलावितों की मान्यताओं के संदर्भ में ध्वनिसिद्धान्त के सौन्दर्यशास्त्रीय पक्ष का विवेक किया गया है। सातवें अध्याय में कला की प्रभाविता और फोरग्राऊन्डेड विधियों के प्रकाश में व्यञ्जक अवयवों का विवेक है।

आठवें अध्याय में समाजमनोविज्ञान के प्रमाणों से यह प्रमाणित किया गया है कि कविता में कवि की अनुमति प्रतीयमान होकर ही व्यक्त होती है।

नवम् अध्याय में बिम्ब, प्रतीक और पुरास्थान की व्यञ्जकता हिन्दी कविता के उद्धरण देकर विवेकित की गई है।

अपसंहार में कतिपय निष्कर्ष हैं। परिशिष्ट १ में डा० नगेन्द्र को भेजे गए प्रश्न एवं उनके उत्तर हैं।

‘ध्वनिसिद्धान्त’ पर कुछ कार्य हुए हैं उन्हें तीन वर्गों में रखा जा सकता है प्रथम वर्ग में वे ग्रंथ हैं जो ध्वनिसिद्धान्त के शब्दशक्ति पक्ष का शास्त्रीय विवेक प्रस्तुत करते हैं जैसे डा० मोताराम व्यास कृत ‘ध्वनि-संप्रदाय और उसके सिद्धान्त’ : इस ग्रंथ में व्यञ्जना शक्ति से संबंधित शास्त्रीय विवेक है। द्वितीय प्रकार के वे ग्रंथ हैं जिनमें ध्वनिसिद्धान्त को

किञ्चित् व्याख्याओं के साथ उपस्थित किया गया है। डा० रेवाप्रसाद दशिवेदी कृत 'आनन्दवर्धन' ग्रंथ इसी कोटि का है। तृतीय कोटि में वे साहित्यशास्त्र संबंधी ग्रंथ हैं जो साहित्यशास्त्र के अन्य संप्रदायों के साथ ध्वनि संप्रदाय का भी विवरण देते हैं। इसके अतिरिक्त अंग्रेजी में डा० कृष्णामूर्ति डा० हिरियन्ना, कृष्ण चैतन्य आदि के कार्य ध्वनिसिद्धान्त पर नूतन संकेत भी देते हैं। इस पुष्कमूमि में प्रस्तुत शोध-प्रबंध की विषयवस्तु परिज्ञाणीय है।

अंत में, मैं उन सभी प्राचीन और अर्वाचीन काव्यशास्त्रियों के प्रति आभार प्रकट करता हूँ जिनके ग्रंथों का अध्ययन मैंने इस शोध-प्रबंध के लिए किया है।

इस ग्रंथ की सहायक ग्रंथ सूची को अकारादि क्रम से तकनीकी स्वरूप, उदयपुर विश्वविद्यालय के सहायक पुस्तकालयाध्यक्ष श्री श्रीनारायण नाटानी ने दिया है, उनका आभारी हूँ।

डा० लक्ष्मी सागर वाष्णीय जी आचार्य तथा अध्यक्ष, हिन्दी विभाग, इलाहाबाद विश्वविद्यालय के परामर्श से यह ग्रंथ लिखा जा सका है, उनके प्रति कृष्ण भी कह कर मैं ऋणमुक्त नहीं हो सकता, न होना चाहता हूँ।

(कृष्ण कुमार शर्मा)

विषय सूची

ध्याय १ : ध्वनिसिद्धान्त : प्रेरणा और सिद्धि

प्रेरणा २, श्रुत्वाण प्रक्रिया के अंग ३, नाद ४, स्फोट ५,
व्यंग्य-व्यञ्जक भाव ६, ध्वनि ८, अभाववादियों के क्लृप्त्य १०-१२,
सदाणा में ध्वनि के अंतर्भाव का निषेध १३-१४, वाच्यार्थ से
व्यंग्यार्थ भेद की युक्ति प्रमाणी १५-१८, वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थ
के विषयगत भेद का प्रतिपादन १८-१९, रसादि की व्यंग्यता १९,
अलंकारादि में ध्वनि के अंतर्भाव का निषेध २०-२१, व्यंग्यार्थ
के सत्त्वार्थ में अंतर्भाव का निषेध २१-२३, ध्वनि की अनाख्येयता
का निवारण २८-४०, वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थ में घट-प्रदीप
न्याय ४४-४५, व्यंग्यार्थ के वाच्यत्व-निषेध का एक और तर्क ४६,
आश्रय भेद से व्यञ्जकत्व की प्रामाणिकता ४६, सदाकत्व और
व्यञ्जकत्व भेद प्रकरण ४६-४८, मीमांसक और व्यञ्जना ४५-६०,
अनुमान और व्यञ्जना ६०-६२, वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थ भेद
प्रकरण ६३, अभियामूलक संसदयक्रम व्यंग्य ध्वनि और व्यञ्जना, ६४,
अर्थशक्त्युत्पन्न ध्वनि और व्यञ्जना ६४-६५, सकेतग्रह के आधार ६७-६८,
निर्दिष्टिर्ण न सामान्यम् ६९, नैमिषिकानुसारेण निमित्तानि कल्प्यन्ते
७०-७१, मट्ट सौत्सट का व्यञ्जना विरोधी मत ७१-७२, विष्णु
मदाय आदि.... ७५, व्यंग्यार्थ की वाच्यता निवारण के अन्य
तर्क ७७-७९, वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थ की भिन्नता के अन्य
प्रमाण ७९-८१, व्यञ्जना की सदाणागम्यता का निषेध ८१-८५,
वेदांतियों का अर्थहार्थतावाद और व्यञ्जना ८५-८८, महिम मट्ट
और व्यञ्जना ८८-९२,

अध्याय २ : काव्यात्मा और अन्य काव्य-संदर्भ

रससिद्धान्त बनाम ध्वनिसिद्धान्त ६५-११०, काव्य का आत्मा ११०-११५, रसध्वनि का महत्त्व ११५-१२०, काव्य के संदर्भ में रस की परिभाषा १२०-१२५, रस का स्वरूप १२६-१३०, रस का स्थान १३१-१३४, रसनिष्पत्ति १३४-१४०, साधारणीकरण १४०-१४२, रसादि कर्त्तार १४३-१४६

अध्याय ३ : गुण, कर्त्तार और संघटना

रस और गुण १५१-१५६, आनन्दवर्धन की गुण विषयक स्थापनाएं १५६-१५८, डा० नगेन्द्र के मत की आलोचना १५६-१६०, एक बीते के बराबर... कविता का विश्लेषण १६१६-१६२, रस और कर्त्तार १६४, कर्त्तार निर्बंधन के सूत्र १६६-१७३, वर्ण, पद, वाक्य और संघटना की रस व्यञ्जकता १७३, वर्णों की रसघोतकता १७४, पदावयव की घोतकता १७५, वाक्य की घोतकता १७६, संघटना १७७, विभिन्न मत १७६-१८२, संघटना नियामक तत्त्व १८३-१८६, प्रबंध व्यञ्जकता १८०-१८०

अध्याय ४ : रस विरोध, अंगीरस, शांतरस और माक्सपदा का समाहार

रस-विरोध और उनका परिहार १६२-१६६, विरोधी रसों के निर्बंधन का नियम १६६-२०४, काव्य में एक ही रस का निर्बंधन २०५-२०७, शान्तरस २०७-२०६, माक्सपदा की ध्वनिसिद्धान्तीय व्याख्या २०६-२१४, संलक्ष्यक्रम व्यञ्जक-विवेचन २१४-२१७, शब्दशक्तिमूला के उदाहरण २१८-२२१, शब्दशक्तिमूला ध्वनि और अभिया विमर्श २२२-२२३, मल्लि मट्ट और शब्दशक्तिमूला ध्वनि २२३-२२६, शब्दशक्त्युद्भव और अनुमान २२७,

अर्थशक्त्युत्थ २२७-२३०, कथ्य को व्यक्त करने की विधियाँ :
 प्रतीयमान अर्थ के प्रकार २३५-२३७, मोर का बावरा अहेरी कविता
 का विश्लेषण, २३७-२३६, आद्योप अलंकार ध्वनि का उदाहरण
 २४३, अलंकार ध्वनि का प्रयोजन २४४-२४५

अध्याय ५ : ध्वनिसिद्धान्त और शैली-विज्ञान

शैली-स्वरूप, परिभाषा, नव फर्य संप्रदाय और शैली के मत २४७-२५०,
 शैलीशास्त्र में विश्लेषण की प्रणाली २५१, सामंजस्य २५२, असामान्य
 प्रयोग २५२, ध्वनिसिद्धान्त में शैलीशास्त्रीय विश्लेषण के सूत्र २५४-२५५,
 व्यङ्ग्यकारी .. आदि श्लोक का विश्लेषण २५५-२५८, 'कितना चौड़ा
 पाट नबी का...' कविता का शैलीशास्त्रीय विश्लेषण २५६-२६३,
 मनमोहन की अरविश की काव्य व्यवस्था २६४-२७१, ध्वनिसिद्धान्त एक
 काव्य व्यवस्था २७२-२७४

अध्याय ६ : ध्वनिसिद्धान्त और सौन्दर्यशास्त्रीय संदर्भ

भारतीय परंपरा और सौन्दर्य-चिन्तन २७६-२७७, सौन्दर्यशास्त्र
 और काव्यशास्त्र २७७, 'हे' के मत का संछेद २७८-२८०, ध्वनिसिद्धान्त
 और सौन्दर्यशास्त्रीय निष्कर्ष २८२, कला सौन्दर्य की प्रतीयमानता
 २८२-२८३, कला प्रतीक का वैशिष्ट्य २८४, संगीत और प्रतीयमान
 सौन्दर्य २८४-२८८, चित्रकला-सौन्दर्य की प्रतीयमानता २८८-२९३,
 मूर्तिकला-सौन्दर्य २९३-२९४, आर नोली का मत २९४, आनंदवर्धन
 का सौन्दर्यविषयक मत २९५, 'प्रतीयमान...' आदि कारिका की
 व्याख्या २९६-२९८, कथ्य की प्रतीयमानता ही सौन्दर्य का आधार
 २९६-३००, नूतनता की प्रतीति ३०१, कवि प्रतिभा की अनंतता
 ३०१-३०३, रमणीय अर्थों की अनन्तता ३०३-३०४, प्रतीयमानता
 'रम्य' की कसौटी ३०४, सौन्दर्य की वस्तुनिष्ठता और विषयनिष्ठता

विमर्श ३०४, अस्तु का मत ३०५, सन्तायना का मत ३०५, काण्ट का मत ३०६, टाल्स्टाय का कला विषयक मत ३०७-३११, भारतीय दृष्टि ३१५-३१६, आनन्दवर्धन की धारणाएं ३१६-३१७, सौन्दर्यानुमिति ३१७-३२१, सौन्दर्यानुमिति और पाश्चात्य चिंतन ३२१, भावप्रवणतावाद ३२२, तदनुमिति ३२२-३२३, परिष्करण ३२३-३२४, सुखवाद ३२४-३२५, मानसिक अंतराल ३२६-३२७, निष्कर्ष ३२८, स्थापत्य कला और सौन्दर्यानुमिति ३२८-३२९, संगीत-सौन्दर्यानुमिति ३२९-३३०, सौन्दर्य का सहाय्य विषयत्व ३३०-३३२, श्रोता के प्रकार ३३२-३३३, श्रोत्रिय का सन्निवेश ३३३-३३४

अध्याय ७ : व्यङ्ग्यत्व : सौन्दर्योपादान

ध्वनिसिद्धान्त में व्यङ्ग्यत्व धारणा, प्रभाविता और फौरनग्राह्यता ३३७-३४०, कविता की भाषा और प्रतिमान से विषयन ३४०-३४३, सुबन्त का व्यङ्ग्यत्व ३४४-३४५, क्रियापद का व्यङ्ग्यत्व ३४५-३४७, कारक का व्यङ्ग्यत्व ३४७-३४८, निपात का व्यङ्ग्यत्व ३४८-३५६, काल का व्यङ्ग्यत्व ३५७

अध्याय ८ : ध्वनिसिद्धान्त और समाज मनोवैज्ञानिक संबंध

अनुमिति की प्रतीयमानता ३५९, काव्य का प्रेरणा तत्त्व आवेग और नियंत्रण ३६०-३६२, मानव प्रकृति के दो अंश ३६३-३६६, काव्यात्मक आवेग ऊर्जा का स्वरूप ३६६-३७१ चित्र ३७०, 'आह वह मुत्त' [... कविता का उदाहरण ३७१, आवेग और नियंत्रण का द्वन्द्व ३७२-३७५, रक्षा प्रक्रिया-विस्थापन, विरूपण आदि ३७७-३८१, प्रक्रिया में अनुमिति की प्रतीयमानता ३८१-३८२, 'प्रम घामिक' उदाहरण ३८३, 'दृष्टि' हे उदाहरण ३८४-३८५, 'श्वशुर' उदाहरण ३८६-३८६, 'अनुरागवती संध्या' उदाहरण ३८६-३८७,

‘विजन वन वल्हरी --’कविता का विश्लेषण ३८८-३९०, पंत का संदर्भ ३९०-३९१, ‘कौन तुम संसृति...’ उदाहरण का विश्लेषण ३९१-३९२, पारिवेशिक सचा जन्य नियन्त्रण और कलात्मकता ३९४-३९५, मुक्तिबोध और कलासृजन के तीन ढाण ३९५-३९६, आनंदवर्धनकृत काव्य प्रक्रिया चिन्तन ३९६-४०४

अध्याय ६ : प्रतीक , बिम्ब और मिथ की व्यंजकता

प्रतीक और अर्थ व्यंजना ४०५-४०८, प्रतीक-अर्थ प्रतीति के हेतु ४०८-४१०, प्रतीक अन्योक्ति नहीं है ४११-१२, अर बाग कृत प्रतीक वर्गीकरण का विमर्श ४१२-४१४, प्रतीक-प्रयोग-प्रक्रिया ४१४-४१५, संलक्ष्यक व्यंग्य और प्रतीक ४१५-४१६, कविताओं प्रतीक प्रयोग का विश्लेषण ‘कितनी दुपदा...’ ४१६-४१७, ‘मैं वही शम्भूक...’ ४१७-४१८, ‘युग की गंगा....’ ४१८-४१९, ‘अब सुन के गुलाब.....’ ४१९-४२०, ‘शांति का मोची’ ४२०, ‘धू-धू जल रही....’ ४२०-४२१, ‘सोरहा कौप अधिमाता...’ ४२२, ‘साँप’...’ ४२३, ‘प्रात होते रात होते.....’ ४२४, ‘गिरनिट...’ ४२५, ‘हम निहारते रूप...’ ४२५

बिम्ब और अर्थ व्यंजना ४२६-२२८, बिम्ब और समेकन प्रक्रिया ४२८-४३०, बिम्बविधान और अर्थ ४३२, चित्र ४३२, डा० नगेन्द्र का बिम्ब विनायक मत ४३३-४३४, कविता में बिम्ब प्रयोग का विश्लेषण --‘सुख केवल सुख....’ ४३६, ‘मैस्ताकार पर्वत अपार....’ ४३७, ‘बाग के बाहर थे कौपड़े....’ ४३७-३८, ‘स्क बीते के बराबर...’ ४३८-४३९, ‘सीपिया...’ ४४०, असाध्यवीणा ४४०-४४१, ‘क्यूह’ ४४२, स्क दाँव ४४२, ‘जब फूटा सुनहला....’ ४४३

(६)

मिथ- और संकन, अर्थ व्यंजना ४४५-४४६, मागीरय, ४४६,
युधिष्ठिर, मीम, गदा, ४४७, व्यास , द्रोपदी ४४८, कृष्ण ४४९,
सोहनी-महीवाल ४५०, क्रौञ्च वल्मीक ४५१,

उपसंहार ४५४-४५८

परिशिष्ट ४५९-४६३

सहायक ग्रंथ सूची

...

सं के तं सू ची

सू.ना.शु.	सूर्य नारायण शुक्ल
ब. सं.	बहोदा संस्करण
ना. शा.	नाट्य शास्त्र
आ. वि.	आचार्य विश्वेश्वर
का. प्र.	काव्य प्रकाश
आ.प्र.	आनंद प्रकाश
हि.अ.मा.	हिन्दी अमित्र भारती
मा.का.शा.	भारतीय काव्यशास्त्र
ध्व.	ध्वन्यालोक
रे.प्र.	रेवा प्रसाद
हि. द. जी.	हिन्दी कौकिलीकित
श्री. वि. व.	श्रीचित्त विचार चर्चा
ब. पा.	बगन्नाथ पाठक

अ ङ या य - १

ध्वनिसिद्धान्त : प्रेरणा और सिद्धि

१.१ आचार्य आनन्दवर्धन द्वारा प्रतिपादित ध्वनिसिद्धान्त व्यङ्ग्याव्यापार पर आधृत है। आनन्दवर्धन ने वाच्यार्थ से व्यतिरिक्त प्रतीयमान अर्थ को व्यङ्ग्यार्थ कहा है और व्यङ्ग्यार्थ की प्रतीति 'व्यङ्गा' द्वारा सिद्ध की है। प्रतीयमान अर्थ के अस्तित्व की ओर आनन्दवर्धन के पूर्व भी संकेत किये जाते रहे थे, परन्तु इसकी सर्वप्रथम निम्नान्त स्थापना ध्वन्यालोक में ही संपन्न हुई है। 'ध्वन्यालोक' में आचार्य आनन्दवर्धन ने स्पष्ट लिखा है कि यह सिद्धान्त विद्वानों द्वारा पूर्वतः संकेतित भूमिका पर आधृत है। निम्नलिखित श्लोक का 'सूरिमिः' पद आनन्दवर्धन की इसी भावना को व्यक्त करता है --

यत्रार्थः शब्दो वा त्वमर्थमुपसर्जनीकृतस्वार्थो ।

व्यङ्क्तः काव्यविशेषः स ध्वनिरिति सूरिमिः कथितः ॥^१

वृत्ति में लिखा गया है -- 'सूरमिः कथितः इति विद्वदुपज्ञेयमुक्तिः, न तु यथाकथञ्चित् प्रवृत्तिरिति प्रतिपाद्यते । प्रथमे हि विद्वांसो वैयाकरणाः ।^२ वैयाकरण-श्रूयमाण कणों में 'ध्वनि' का व्यपदेश करते हैं -- 'ते च श्रूयमाणेषु वर्णेषु ध्वनिरिति व्यहरन्ति'^३। इस प्रकार आनन्दवर्धन की व्यङ्गा और 'ध्वनि' का प्रेरणास्त्रोत वैयाकरणों का 'श्रूयमाण

१. ध्वन्यालोक, बालप्रिया टीका, पृ. १०३

२. वही, पृ. १३२

३. वही, पृ. १३३

वर्णों में ध्वनि का व्यवहार है। अतः व्यंजना सम्बन्धी धारणा और व्यंजकत्व व्यापार द्वारा प्रतीत व्यंग्यार्थ की प्रेरणा को मली मांति सम्पन्न करने लिये वैयाकरणों की श्रुयमाण वर्ण विषयक धारणा को स्पष्ट करना अपेक्षित है। जिस 'आधार' (श्रुयमाण वर्णेषु... आदि) का संकेत आनंदवर्धन ने किया है--उसका सूत्र-स्थापन स्फोटायन ने किया था, परंतु वह विस्तार न पा सका। सर्वप्रथम, 'स्फोट'^१ शब्द का प्रयोग कर पतंजलि ने उस पूर्व परम्परा का निर्देश किया है। परन्तु इस सिद्धान्त की पूर्ण व्याख्या मर्तृहरि के 'वाक्यपदीय' ग्रंथ में उपलब्ध होती है।

१.२ 'श्रुयमाणवर्ण' प्रक्रिया के दो अंग हैं-- एक श्रुयमाण वर्ण 'वाक्' की उत्पत्ति और द्वितीय इस वाक् का ओता द्वारा ग्रहण। वाक् की उत्पत्ति के विषय में मर्तृहरि से पूर्व की परम्परा, चार स्थितियाँ मानती रही है-- १.परा, २.पश्यन्ती, ३.मध्यमा और ४.वैलरी। 'परा' स्थिति वक्ता की इच्छा से सम्बन्धित है, ज्यों ही वक्ता के मन में अभिव्यक्ति की इच्छा (वक्तुरिच्छा) उत्पन्न होती है, शब्द परमाणु-आकाश में बादलों के समान (अम्राणीव)--उमड़ने लगते हैं। इन शब्द परमाणुओं में चयन-प्रक्रिया इस स्थिति में नहीं हो पाती, इच्छा का ही प्राधान्य रहता है। 'परा' स्थिति में उत्पन्न-इच्छा का विश्लेषण 'पश्यन्ती' अवस्था में होकर उ का शब्द रूप निश्चित हो जाता है, अतः इसे चिन्तन अथवा मनन की अवस्था भी कह सकते हैं। विश्लेषण का कार्य तेजस् तत्त्व द्वारा होता है-- स मनोभावमायय तेजसा पाकमानतः^२ इसलिए 'पश्यन्ती' का कार्य 'विश्लेषणपूर्ण' विनिश्चये कहा गया है। 'मध्यमा' अवस्था में प्राण और वायु का योग कहा गया है। इसे प्रणयत्न की अवस्था कहते हैं। उच्चारणावयव और प्रश्वास की समस्त प्रक्रिया इसी अवस्था में सम्पन्न होती है। 'पश्यन्ती' अवस्था में विनिश्चित

१. 'प्रतिमादर्शन', जोशी पृ. ३१७

२. वाक्यपदीयम्, सू.ना.शु. कारिका ११३, पृ. १२०

शब्द के अनुसार ही उच्चारणावयव और प्रश्वास में अवरोधादि प्रयत्न होते हैं। इस प्रकार जो निश्चित स्वरूप वाली वाक् व्यक्त होती है, वह बैसरी कहलाती है। यह 'बैसरी' ही विश्व के पारस्परिक व्यवहार का माध्यम है। इन चार अवस्थाओं में से मर्तुहरि, 'पश्यन्ती', 'मध्यमा', और 'बैसरी' का ही परिगणन करते हैं, व्याकरण का अधिकार दोत्र अधिक से अधिक 'पश्यन्ती' अवस्था तक ही है। क्योंकि इसी अवस्था में अर्थभावनासहित शब्द 'बुद्धिस्थ' रहता है और प्रकृति - प्रत्यय विश्लेषण प्रक्रिया भी संपन्न होती है --

‘तद्वच्छब्दोऽपि बुद्धिस्थः श्रुतीनां कारणं पृथक्’^१

वितर्कितः पुरा बुद्ध्या क्वचिदर्थं निवेशितः^२

‘परा’ में व्याकरण की गति नहीं है इसी लिये मर्तुहरि ने उसका उल्लेख नहीं किया, ‘वक्तुरिच्छा’ का विश्लेषण मर्तुहरि ने अवश्य किया है। अतः वाक् की उत्पत्ति में मर्तुहरि द्वारा तीन चरण माने गये हैं--

(१) पश्यन्ती । (२) मध्यमा । (३) बैसरी ।

यही 'बैसरी' वाक् श्रोता तक पहुँचती है। ग्रहण का क्रम उत्पत्ति के क्रम का विलोम है। 'श्रूयमाण वणों' का अवसर इस 'ग्रहण' के प्रसंग में ही उत्पन्न होता है। ग्रहण की प्रक्रिया में चार चरण हैं -- नाद-स्फोट-ध्वनि (व्यक्ति) और स्वरूप। 'स्वरूप' से तात्पर्य है, श्रोता द्वारा वक्ता की हच्चा के 'स्वरूप' का समझा जाना।

१.३ नाद -- व्यक्त वणध्वनियाँ नाद के रूप में ही श्रोता तक पहुँचती हैं। व्यक्त ध्वनि वायु में, तरंग रूप में प्रसरण करती है।

१. वाक्यमदीयम्, सु. ना. शु. कारिका ४६, पृ. ६३

२. वही, का. ४७ पृ. ६४

तरंग की विशेषता व्यक्त वाक् के अनुरूप ही होती है। अर्थात् दीर्घ और द्रस्व उच्चरित वर्ण के अनुसार तरंग की तरंगलम्बाई (Wave Length) भी होगी। यह तरंग कान के पर्दे से टकरा कर वर्ण का पुनरुत्पादन करेगी, यह पुनरुत्पादित वर्ण ही नाद है। इस प्रकार प्रत्येक उच्चरित वर्ण की तरंग उस वर्ण का नाद उत्पन्न करेगी—क्योंकि सभी उच्चरित वर्णों की तरंग एक साथ नहीं पहुँचती, उच्चारण के क्रम से पहुँचती हैं। अतः नाद क्रमजन्मा होता है। इसी अर्थ में भर्तृहरि ने नाद को क्रमजन्मा कहा है—
 'नादस्य क्रमजन्मत्वात्'^१ परंतु, यही एक प्रश्न होता है, कि उच्चरित वर्णों की तरंगें क्रमशः पहुँच कर क्रमशः ही नाद को उत्पन्न करेगी, तब शब्द की पूर्णता का ज्ञान कैसे होगा? क्योंकि दूसरे वर्ण की तरंग पहुँचने तक प्रथम वर्ण की तरंग तिरोहित होने लगेगी। इसी समस्या का समाधान 'स्फोट सिद्धान्त' है।

१.४ स्फोट - शब्द की पूर्णता का ज्ञान 'स्फोट' में होता है। 'स्फोट' के अनुग्रह से शब्द सुनाई पड़ते हैं, अर्थ का बोध होता है। स्फोट निमित्त और अर्थबोधक भी है। ओता के लिए वैसरी निमित्त है और स्फोट अर्थबोधक है क्योंकि पूर्वपूर्व वर्णों के नाश हो जाने से उत्तर उत्तर वर्ण के एक साथ न रहने से अर्थ बोध नहीं हो सकता था। अतः स्फोट ही अर्थबोधक माना गया है।^२ उदाहरण के लिये 'गौः' शब्द लें। इसमें तीन वर्ण हैं ग, औ, और : (विसर्ग), वक्ता जब 'गौः' का उच्चारण करेगा, तब ये तीन वर्ण क्रमशः तीन ध्वनि तरंगों के रूप में ओता के कान के पर्दे से टकरा कर क्रमशः नाद उत्पन्न करेंगे। परन्तु 'गौः' की प्रतीति तो तीनों वर्णों के स्कान्धित रूप में ही हो सकती है, पृथक्-पृथक् में नहीं। एक अथवा दो वर्णों में ही पूर्ण 'गौः' की प्रतीति मानने पर, शेष वर्ण व्यर्थ कहे जायेंगे। लेकिन तीनों वर्णों का स्कान्धित रूप भी संभव नहीं है, क्योंकि कोई भी ध्वनि दो दाण से अधिक नहीं ठहरती। जब तक 'गौ' ध्वनि पहुँचनी

‘गे’ ध्वनि तिरोहित हो जायेगी। स्फोट की धारणानुसार ‘गौ’ का अर्थबोध ‘स्फोटे’ द्वारा होता है। अर्थात् ‘पूर्व-पूर्व वर्णों’ के संस्कार (‘गे’ का संस्कार, ‘औ’ का संस्कार) अन्तिम वर्ण (:विसर्ग) के उच्चारण के साथ संयुक्त होकर शब्द की पूर्णता की प्रतीति के साथ ही अर्थबोध कराते हैं। यही ‘पूर्णता की प्रतीति’ स्फोट है। मर्तुहरि स्फोट में शब्द और अर्थ, दोनों की पूर्णता की समकालिक अनुभूति मानते हैं। वाक्य की पूर्णता की प्रतीति, वाक्यस्फोट कही गयी है। वाक्यपूर्णता के साथ-साथ वाक्यार्थ-प्रतीति भी होती है। ‘यद्यपि ध्वनियों के क्रम से जन्म लेने के कारण स्फोट सूक्ष्म प्रतीत होता है तथापि वह सूक्ष्म नहीं है किन्तु, जैसे मयूर के अङ्ग के रस में मयूर के अङ्ग-प्रत्यङ्ग क्रम रहते हुए भी क्रम से ही विकसित होते हैं वैसे स्फोट भी क्रम है किन्तु ध्वनि के क्रम से उच्चरित होने से स्फोट में सूक्ष्मता प्रतीत होती है। इसी प्रकार शब्द में वर्ण, पद, वर्णावयव, पदावयव, जाति, व्यक्ति, सप्तण्ड आदि प्रतीतियाँ प्रम हैं। वस्तुतः एक तथा सत्य वाक्य ही स्फोट है।’^१

१.५ व्यङ्ग्य-व्यञ्जकभाव- मर्तुहरि ने नाद और स्फोट में व्यञ्जक-व्यङ्ग्य

भाव कहा है -- जैसे ग्रहण (इन्द्रिय) और ग्राह्य (रूप आदि) की योग्यता नियत है- वैसे स्फोट और नाद की व्यङ्ग्य-व्यञ्जक भाव से योग्यता नियत है।

ग्रहणग्राह्योः सिद्धा नियता योग्यता यथा ।

व्यङ्ग्यव्यञ्जकभावेन तथैव स्फोटनादयोः^२ ॥

नाद व्यञ्जक है और स्फोट व्यङ्ग्य। नाद और स्फोट का यह संबंध निश्चय और स्वाभाविक है। नाद के अभाव में स्फोट की अस्तित्व-सिद्धि ही असंभव है। स्फोट में शब्द अथवा वाक्य की ‘श्रुति’ पूर्ण होती है। इस प्रकार स्फोट में अर्थ-प्रतीति भी है, किन्तु स्फोट को व्यङ्ग्य कहा इसलिए,

१. वाक्यपदीयम्, सू. ना. शु. पृ. १३

२. वाक्यपदीयम्, का. ६७, पृ. १०६

स्फोट में प्रतीत होने वाले अर्थ को भी व्यंग्य कहा जा सकता है।
 आचार्य आनन्दवर्धन द्वारा प्रतिपादित व्यंग्यार्थ का आधार यही धारणा है। 'नाद' व्यञ्जक है, यह नाद वर्णध्वनियों से उत्पन्न होता है, अतः नाद, ध्वनिरूप ही है--ध्वनि, वर्णों का गुण है, नाद का व्यञ्जकत्व, कारण स्वरूप वर्णों का ही व्यञ्जकत्व है और वर्ण ही शब्द का निर्माण करते हैं तथा शब्द की पूर्णता के साथ ही अर्थ की प्रतीति मर्तुहरि द्वारा कही गई है, इसलिये अर्थ के प्रति वर्णनिर्मित शब्द का भी व्यञ्जकत्व सिद्ध होता है। इसी आधार पर शब्द तथा वाच्य व्यतिरिक्त अर्थ में आनन्दवर्धन ने व्यञ्जक-व्यंग्य भाव प्रतिपादित किया है। व्यंग्य-व्यञ्जक भाव मूलतः व्याकरणों द्वारा प्रतिपादित है, स्थिति-साम्य के कारण आनन्दवर्धन ने इसका उपयोग 'ध्वनि सिद्धान्त' में किया। व्यंग्य-व्यञ्जक भाव के अर्थ में विस्तार भी हुआ क्योंकि ध्वनि सिद्धान्त के अंतर्गत, शब्द ही नहीं, वाच्य, लक्ष्य, और व्यंग्य की व्यञ्जकता भी प्रतिपादित की गई है।

काव्यशास्त्र के प्रथम आचार्य भरत के नाट्यशास्त्र में भी रसामिव्यक्ति स्वीकार की गई है। अतः अमिव्यक्ति सिद्धान्त के निश्चित संकेत व्याकरण और नाट्यशास्त्र दोनों में ही उपलब्ध होते हैं। व्याकरणशास्त्र में प्रतिपादित व्यञ्जक-व्यंग्य भाव की चर्चा की जा चुकी है। भरत के रसद्विषयक कथन निम्नलिखित हैं --

(१) नानामावाभिनय-व्यञ्जितान् वाग्वक्त्रसंस्पर्शोपेतान्
 स्थायिभावानास्वादयन्ति सुमनसः ।

(नाना प्रकार के भावों के आंगिक, वाचिक और सात्त्विक अभिनयों से स्थायिभाव व्यञ्जित होते हैं तथा सहृदय उनका आस्वादन करते हैं।)

(२) अष्टौ भावाः स्थायि^१कः ।

त्रयस्त्रिंशद् व्यभिचारिणः ।

अष्टौ सात्त्विकाः ।

एते काव्यरसामिव्यक्ति हेतवः^२ ॥

(स्थायिभाव आठ होते हैं, तैतीस व्यभिचारि भाव हैं, आठ सात्त्विक भाव हैं। ये काव्य रस की अभिव्यक्ति में हेतु हैं।)

(३) काव्यार्थसंश्रितैर्विभावानुभाव-व्यञ्जितैः ।

एकोनपञ्चाशदभावैः अभिनिष्पद्यन्ते रसाः^३ ॥

(काव्यार्थ के आश्रित रहने वाले विभाव-अनुभाव से व्यञ्जित भावों से रस निष्पन्न होते हैं।)

१.६ ध्वनि -- 'ध्वनि' शब्द का प्रयोग भी आनन्दवर्धन ने वैयाकरणों के मतानुसार किया है। नाद के कारणभूत वर्णों को वैयाकरणों ने 'ध्वनि' कहा है और नाद को व्यञ्जक, इस आधार पर आनन्दवर्धन ने व्यञ्जक को 'ध्वनि' कहा है। तदनुसार व्युत्पत्ति का स्वरूप होगा -- 'ध्वनति यः स व्यञ्जकः शब्दो ध्वनिः'। 'स्फोट' के अनंतर जो अर्थविस्तार होता है, वह ओता द्वारा ग्रहण की तृतीय अवस्था है। इसे भी मर्तुहरि ने 'ध्वनि' अथवा 'व्यक्ति' कहा है --

'कैश्चिद् व्यक्तय एवास्याः ध्वनित्वेन प्रकल्पिताः'^३

अतः अर्थविस्तार भी ध्वनि कहा गया है। इस सूत्र को ग्रहण कर आनन्दवर्धन ने प्रतीयमान अर्थ को भी 'ध्वनि' संज्ञा दी है --

'ध्वन्यतेऽस्ति ध्वनिः'

वैयाकरणों ने इसे 'व्यक्ति' कहा है, आनन्दवर्धन ने भी प्रतीयमान अर्थ की व्यञ्जना प्रतिपादित की है। शब्द और अर्थ के इस घर्म को ध्वनन अथवा व्यञ्जकत्व कहा है --

१. ना. शा. ब. सं. पृ. ३४८

२. वही, पृ. ३४६

३. वाक्यपदीयम्, का. ६.३

‘ध्वन्यते अनेन इति ध्वनिः’

वैयाकरणों की उपर्युक्त धारणाएँ ही, ‘ध्वनि-सिद्धान्त’ में गृहीत-व्यञ्जना (व्यक्ति), व्यञ्जक-व्यंग्य-भाव और व्यञ्जकत्व का आधार हैं। ध्वन्यालोक के तृतीय उद्योत में भी आनन्दवर्धन ने कहा है कि उन्होंने यह सिद्धान्त वैयाकरणों से ग्रहण किया है, अतः वैयाकरणों से विरोध-अविरोध का प्रसंग ही नहीं होता --

‘परिनिश्चितनिरपम्लशब्दब्रह्मणा विपरिचिता मतमाश्रित्यैव प्रवृत्तौऽयं ध्वनिव्यवहार इति तैः सह किं विरोधाविरोधौ चिन्त्येते ।’^१

‘व्यक्ति’ के उपरान्त, वक्ता के इच्छारूप अर्थ (स्वरूप) की प्रतीति कही गई है। यह अर्थ से अर्थ की व्यञ्जना का आधार है। आधी व्यञ्जना का मूल स्रोत यही है। यह ध्यातव्य है कि वैयाकरणों की उपर्युक्त धारणाएँ अर्थग्रहण की प्रक्रिया के प्रसंग में हैं--और ध्वनिसिद्धान्त भी अर्थग्रहण के आयाम प्रस्तुत करता है। ‘ध्वन्यालोक’ में आचार्य आनन्दवर्धन ने ध्वनि-सिद्धान्त स्थापन द्वारा प्रतीयमान अर्थग्रहण कराने वाली, शब्द की व्यञ्जनावृत्ति का प्रतिपादन किया और इस प्रकार काव्य के ‘सर्वांगपूर्ण’ सिद्धान्त की ‘रूपरेखा’ प्रस्तुत की। व्यञ्जना का आधार तो व्याकरण में था, परन्तु उसका पूर्णरूप में स्थापन उतना सरल नहीं था। आनन्दवर्धन को व्यञ्जनालब्धप्रतीयमान (व्यंग्यार्थ) की निर्विवाद अस्तित्व-सिद्धि के लिए पर्याप्त तर्कों का आश्रय लेना पड़ा। अब तक शक्ति के रूप में अभिधा, लक्षणा और तात्पर्य ही मान्य थीं। अतः व्यंग्यार्थ को अभिधेयार्थ, लक्ष्यार्थ और तात्पर्यार्थ से अतिरिक्त सिद्ध कर उसके स्वरूप का स्पष्ट निरूपण भी आनन्दवर्धन को करना था। ध्वनि-सिद्धान्त का आधार व्यञ्जना है, अतः व्यञ्जना की सिद्धि ‘ध्वनि’ की सिद्धि है। इसलिये विरोधियों ने भी व्यञ्जना का ही विरोध किया। आचार्य आनन्दवर्धन ने ध्वनि अथवा व्यञ्जनाविरोधियों के कतिपय विकल्पों को स्वयं प्रस्तुत कर उनका तर्कपूर्ण

संकेत किया है। ध्वन्यालोक के प्रथम श्लोक में ही ध्वनिविरोधियों के विकल्प कहे गये हैं --

काव्यस्यात्मा ध्वनिरिति बुधैर्यः समाम्नातपूर्व-
स्तस्यामावं जगदुरपरे भाक्तमाहुस्तमन्ये ।
केचिद् वाचा स्थितमविनाये तत्त्वमूचुस्तदीयं
तेन ब्रूमः सहृदयमनःप्रीतये तत्स्वरूपम् ॥

(‘काव्य की आत्मा’ ध्वनि है, ऐसा काव्यतत्त्वविदों द्वारा मली मांति परम्परा से प्रकट किया गया है। (तब भी) कुछ उसका अभाव कहते हैं, अन्य उसे ‘भाक्त’ कहते हैं, और कुछ उसे बाणी का अविनाय (गिरातीत, अवर्णनीय) तत्त्व कहते हैं, इसलिए ‘सहृदयों’ के मन की प्रसन्नता हेतु^{हम} उसका स्वरूप कहते हैं।)

इस श्लोक में ‘ध्वनि’ का निषेध करने वालों की तीन कोटियाँ कही गई हैं --

१. अभाववादी (ध्वनि का अभाव मानने वाले।)
२. ध्वनि का लक्षण में अंतर्भाव करने वाले।
३. ध्वनि को अनिर्वचनीय मानने वाले।

१.७ अभाववादी-- अभाववादियों के तीन विकल्प दिये गये हैं।^२ ये निम्नलिखित हैं --

(क). प्रथम विकल्प-- कुछ अभाववादी यह कह कर ध्वनि का निषेध कर सकते हैं कि -- ‘काव्य शब्दार्थ शरीर वाला है (शब्दार्थशरीरन्तावत् काव्यम्)। इस शब्दार्थरूप धर्म को सभी निर्विवाद रूप से स्वीकारते हैं। तथा शब्दगत अर्थात् शब्द के रूप के माध्यम से सौन्दर्य बढ़ाने वाले, ‘चारुत्वहेतु’ अनुप्रासोदि प्रसिद्ध ही हैं। अर्थात् चारुत्वहेतु उपमादि भी परिचित हैं। वणों की विशिष्ट संघटना से चारुत्व निष्पन्न करने वाले

१. ध्वन्यालोक-- आ.वि.पृ.२

२. ‘तदभाववादिनां चामी विकल्पा संभवन्ति’ । पृ.५

(वर्णसंघटनाधर्माश्च) माधुर्य आदि गुण भी प्रतीत होते ही हैं। इन गुणों से अभिन्न रहने वाली (तदनतिरिक्तवृत्तयो) जो उपनागरिका आदि वृत्तियाँ कुछ लोगों द्वारा प्रकाशित की गई हैं, वे भी श्रवणगोचर हुई हैं। वेदमीमांसादि रीतियाँ भी ज्ञात हैं (रीतयश्च वेदमीमांसकतयः)। तब इन सबसे व्यतिरिक्त यह ध्वनि नाम का क्या है ?^१

(ख) द्वितीय विकल्प-- अन्य कह सकते हैं-- 'ध्वनि है ही नहीं'।^२ परंपरागत मार्ग से व्यतिरिक्त मार्ग में काव्यप्रकार मानने से काव्यत्व की हानि है। अर्थात् परंपरा से जिसमें काव्यत्व माना जाता रहा है, जैसे शब्द, अर्थ, अलंकार आदि, इनसे व्यतिरिक्त (ध्वनि) में काव्यत्व स्वीकार करने से काव्यत्व की हानि ही होगी। अतः परंपरामुक्त मार्ग में ही काव्यत्व है, उससे भिन्न मार्ग (ध्वनि) में नहीं। काव्य का लक्षण, 'सहृदयों' के हृदयों को आनंद देने वाला 'शब्दार्थयुक्तत्वे' है। अर्थात् शब्द और अर्थ का ऐसा स्मायोजन, जो सहृदयों के हृदय को आनंद दे, काव्य है। यदि ध्वनिसंप्रदाय में कतिपय व्यक्तियों को सहृदय मानकर ध्वनि में काव्य का व्यपदेश किया जाय तो अन्य विद्वानों को मान्य न होगा।^३

(ग) तृतीय विकल्प-- ध्वनि का निर्णय करने वालों का तृतीय विकल्प यह हो सकता है-- 'ध्वनि' नाम का कुछ अपूर्व (अर्थात् पहले जिसका कथन न किया जा चुका हो ऐसा) संभव ही नहीं हो सकता। यदि वह (ध्वनि) कम्पनीयता का अतिक्रमण नहीं करता है तो पहले से कहे गये अनुप्रासादि चारुत्व हेतुओं में ही उसका अन्तर्भाव हो जायगा। और पहले से कहे गये चारुत्वहेतुओं में से ही किसी का (लेणामन्यतमस्यैव वा) यह

१. तदव्यतिरिक्तः कोऽयं ध्वनिर्नामैति ? पृ. ५

२. नास्त्येव ध्वनिः ।

३. 'सहृदयहृदयाह्लादिशब्दार्थमयत्वमेव काव्यलक्षणम् ।'

४. न च तत्समयान्तःपातिनः सहृदयान् काश्चित् परिकल्प्य तत्प्रसिद्ध्या ध्वनी काव्यव्यपदेशः प्रवर्तितोऽपि सकलविद्वन्मनोग्राहितामवलम्बते । पृ. ६

नूतन नाम (ध्वनि) रखा जाता है (अपूर्वसमाख्यामात्रकरणे) तो यह अतीव तुच्छ कथन होगा (यकिंत्कचन कथनं स्यात्) । साथ ही वाक् के अनेक विकल्प होने से, कथनशैलियों के अनन्त होने से, प्रसिद्ध काव्यलक्षणकारों द्वारा (काव्यलक्षणविधायिभिः) कोई प्रकारलेश अप्रदर्शित रह भी गया हो (अप्रदर्शित प्रकारलेशे) तो उस छोटे से प्रकार को ही 'ध्वनि' 'ध्वनि' कह कर, असत्य सहृदयता से अँखि बन्द कर जो नृत्य किया जाता है उसका हेतु हम नहीं जानते । (ध्वनिर्ध्वनिरिति यदेतदलीकसहृदयत्वमावनामुकृतितलोचनैः नृत्यते, तस्य हेतुं न विदमः) । अनेक महात्माओं द्वारा अनेक अलंकार प्रकार प्रकाशित किये गये हैं -- प्रकाशित किये भी जायें, पर उनकी ऐसी बशा सुनाई नहीं पड़ती जैसी 'ध्वनि' 'ध्वनि' कहने वालों की है । अतः ध्वनि प्रवाद मात्र है । इसमें कुछ भी विचारणीय (दाद-दाम) तत्त्व नहीं है ।^१ इस विषय में आनन्दवर्धन ने अपने समकालीन मनोरथ कवि का श्लोक भी उद्धृत किया है । मनोरथ कवि ध्वनि विरोधी थे --

यस्मिन्मस्ति न वस्तु किंचन मनःप्रह्लादि
 सातलक्ष्मि,
 व्युत्पन्नै रचितं न चैव वर्चनैर्वक्रोक्तिशून्यं च यत् ।
 काव्यं तद् ध्वनिना समन्वितमिति प्रीत्या
 प्रशंसन् जडो,
 नो विदमोऽभिदधाति किं सुमतिना पृष्टः^२
 स्वरूपं ध्वनेः ॥

जिसमें, मन को प्रसन्न करने वाली (मनः प्रह्लादि) अलंकारसहित (सातलक्ष्मि) कोई वस्तु (अर्थ तत्त्व) नहीं है । जो व्युत्पन्न शब्दों (व्युत्पन्नैर्वर्चनैः) से रचा नहीं गया और वक्रोक्तिशून्य है (वक्रोक्तिशून्यम्) ऐसे काव्य को 'ध्वनि' समन्वित है । ऐसा कहकर प्रीतिपूर्वक प्रशंसा करता हुआ मूर्ख (ध्वनिना समन्वितमिति प्रीत्या प्रशंसन् जडो), विद्वानों के

१. तस्मात् प्रवादमात्रं ध्वनिः । न त्वस्य दाददाम तत्त्वं किंचिदपि प्रकाशयितुं शक्यम् ।

२. 'ध्वन्यालोक' आ. वि. पृ. ७

द्वारा (सुमतिना) पूछे जाने पर, ध्वनि का स्वरूप (ध्वनेः स्वरूपं) क्या कहता है (कहेगा) हम नहीं जानते ।^१

१. ८ लक्षणा में ध्वनि के अंतर्भाव का निषेध (भाक्तमाहुस्तमन्ये^२)--
अन्य विद्वान् ध्वनिसंज्ञक काव्य को गुणवृत्ति कहते हैं ।^३ यद्यपि ध्वनि नाम का प्रयोग कर काव्य के लक्षणा निर्माताओं ने गुणवृत्ति अथवा अन्य किसी प्रकार का प्रकाशन नहीं किया है । तथापि काव्य में (काव्येण) गुणवृत्ति से (अमुख्यवृत्त्या) व्यवहार दिखलाने वालों ने ध्वनिमार्ग का जरा सा स्पर्श करके भी लक्षणा नहीं किया (मनाक् स्पृष्टोऽपि न लक्षित इति) इस प्रकार की कल्पना करके ही कहा है, 'भाक्तमाहुस्तमन्ये' इति ।

मामह के 'काव्यालंकार' पर उद्दमट ने 'मामहविवरण' व्याख्या की रचना की थी । काव्य के हेतुओं के सम्बन्ध में मामह की निम्नलिखित कारिका है --

शब्दशब्दोभिधानार्था इतिहासाश्रयाः कथाः ।

लोको युक्तिकलाश्चेति मन्तव्याः काव्यहेतवः ॥

इस कारिका में प्रयुक्त 'शब्द' और 'अभिधान' का भेद उद्दमट ने स्पष्ट किया है -- इस प्रकरण का अभिप्राय यह है कि 'शब्द' पद से शब्द का ग्रहण करना चाहिए और 'अर्थ' पद से अर्थ का । शब्द का अर्थबोधनपरक जो व्यापार है उसे 'अभिधान' पद से ग्रहण करना चाहिए । यह अभिधान या अभिधा व्यापार मुख्य या गुणवृत्ति भेद से दो प्रकार का है ।^४ इस प्रकार मामह ने 'अभिधान' पद से, उद्दमट ने गुणवृत्ति पद से और बामन ने 'सादृश्यात् लक्षणाक्लोक्तिः' में 'लक्षणा' से ध्वनिमार्ग का थोड़ा सा स्पर्श, अन्यार्थ की प्रतीति मानकर किया तो है, पर उसके लक्षणा का

१. 'भाक्तमाहुस्तमन्ये' पृ. ८

२. अन्ये तं ध्वनिसंज्ञितं काव्यात्मानं गुणवृत्तिरित्याहुः पृ. ८

३. तथापि अमुख्यवृत्त्या काव्येण व्यवहारं दर्शयता ध्वनिमार्गो मनाक् स्पृष्टोऽपि न लक्षित इति परिकल्प्येकमुक्तम्, भाक्तमाहुस्तमन्ये इति पृ. ६

४. ध्वन्यालोक आ. वि. पृ. ४

निरूपण नहीं किया। 'मक्ति' में ध्वनि का अंतर्भाव करने वालों के साथ नित्यप्रवर्तमान सूचक 'तट' लकार के 'आहुः' का प्रयोग, मत की निश्चितता की ओर संकेत करता है। 'जगदुः' और 'ऊचुः' अभाववादी मतों की संभावना का प्रकाशन करते हैं। 'मक्ति' अथवा लडाणा के --
मुख्यार्थबाध, तथोग और प्रयोजन-तीन बीज कहलाते हैं। इन तीनों दृष्टियों से लडाणा (मक्ति) की तीन प्रकार से व्युत्पत्ति की जाती है --

- (१) मुख्यार्थस्य मंगो मक्तिः (मुख्यार्थबाधपरक व्युत्पत्ति)
- (२) मज्जते सेव्यते पदार्थेन इति सामीप्या^{प्या}दिधर्मो मक्तिः
(तथोगपरक व्युत्पत्ति)
- (३) प्रतिपाद्ये शैत्यपावनत्वादी अद्वातिशयो मक्तिः
(प्रयोजनपरक व्युत्पत्ति)

इन मुख्यार्थबाधादि तीन बीजों से जो अर्थ प्राप्त होता है वह माक्त अथवा लक्ष्यार्थ है। 'गुणवृत्ति' से शब्द और अर्थ दोनों का ग्रहण होता है। 'गंगाया' घोषः' इस उदाहरण वाक्य में 'सामीप्यादि' गुण के द्वारा ही 'गंगा' शब्द का तट अर्थ में वृत्तिबोधकत्व है। शब्द की जिस अर्थ से वृत्ति होती है, वह अर्थ भी गुणवृत्ति हो सकता है। और अमुस्य अभिधा व्यापार तो गुणवृत्ति कहा ही जाता है। गुणवृत्ति की ये तीनों व्युत्पत्तियाँ अभिनवगुप्त ने इस प्रकार दी है --

- (१) गुणाः सामीप्यादयो धर्मास्तैद्यथावयवश्च, तैरुपायैर्वृत्तिरर्था-
न्तरे यस्य (शब्दस्य)
- (२) तैरुपायैर्वृत्तिर्वा शब्दस्य यत्र स गुणवृत्तिः (अर्थः)
- (३) गुणद्वारेण वा वर्तनं गुणवृत्तिरमुस्याभिधाव्यापारः।
(व्यापारः)^१

वैसे 'ध्वनि' की शब्दपरक, अर्थपरक और व्यापारपरक व्याख्याएँ होती हैं, वैसे ही गुणवृत्ति की भी। इसी आशय से आचार्य आनन्दवर्धन ने कहा है, कि कुछ लोग 'ध्वनि' को 'गुणवृत्ति' कहते हैं। ध्वनि का विरोध

करने लीले, इस प्रकार के भी हो सकते हैं, जो ध्वनि के अस्तित्व को स्वीकार करे पर उसे वाणी के लिये अगोचर कहें। उनके मत में 'ध्वनि' अवर्णनीय है, केवल सहृदयसंवेद्य है।^१ इस प्रकार 'ध्वनि' के विरोधियों के मतों का पूर्वस्थापन किया गया है। अब क्रमशः इन मतों का आनन्दवर्धनकृत सङ्ग्रह यहाँ प्रस्तुत किया जा रहा है। जैसा कि पहले ही कहा जा चुका है ध्वनि सिद्धान्त का आधार व्यञ्जना शक्ति से प्रतीत, व्यङ्ग्यार्थ है। अतएव व्यङ्ग्यार्थ की सत्ता सिद्ध करना ही व्यञ्जनासिद्धि का प्रथम चरण है। यह सिद्ध करना है कि व्यङ्ग्यार्थ अब तक कहे गये, अभिधादि से प्राप्त अर्थ से भिन्न है। इस सिद्धि में व्यञ्जना की स्थापना स्वतः हो जायगी, क्योंकि व्यङ्ग्यार्थ की प्रतीति में किसी व्यापार और शक्ति की कल्पना करनी ही होगी। अपाववादियों के प्रथम विकल्प में शब्द और अर्थ तक ही काव्य माना गया है। अतः सर्वप्रथम वाच्यार्थ से व्यङ्ग्यार्थ का भेद प्रदर्शित किया गया है।

१.६ वाच्यार्थ से व्यङ्ग्यार्थ के भेद की युक्तिप्रणाली--व्यङ्ग्यार्थ, वाच्यार्थ के सामर्थ्य से आदिष्ट होता है, तथा उसके वस्तुमात्र, अलंकार रसादि अनेक भेद हैं। इन सभी भेदों में वह व्यङ्ग्यार्थ, वाच्यार्थ से अन्य ही है।^२ वस्तुरूप भेद वाच्यार्थ से बहुत भिन्न है।

(१) वाच्यार्थ कभी विधिरूप होता है और प्रतीयमान अर्थ निष्कषरूप यथा -- अग्नौ घामिकं विम्रब्धः स शुनकोऽर्धं मारितस्तेन ।^३

गोदानदीकच्छृङ्खलासिना दृप्तसिंहः ।।

यह कथन किसी कुलटा का है। अपने प्रिय मिलन के स्थान पर, किसी पुजारी को पुष्पचयन करते देख उसके आनन्द-विहार में बाधा पहुँचती है, इसलिये वह कहती है 'हे पुजारी निर्विघ्न भ्रमण करो, जिस कुत्ते से तुम डरते थे, उसे तो गोदावरी तीर के कुँब में निकास करने वाले दृप्त सिंह ने मार दिया है।' इस प्रकार वाच्यार्थ में 'भ्रमण करो' यह विधिरूप अर्थ है, परन्तु

१. केचित् पुनर्लक्षणकरणशालीनंबुद्धयो ध्वनेस्तत्त्वं गिरामगोचरं सहृदयसंवेद्यमेव समाख्यातवन्तः । ध्वन्यालोक आ. वि. पृ. ६

२. स ह्यर्थो वाच्यसामर्थ्यादिष्टा वस्तुमात्रम्, अलंकाररसादयश्चेत्यनेकभेदप्रभिमनो दर्शयिष्यते । सर्वेण च तेषु प्रकारेण तस्य वाच्यादन्यत्वम् । तथा हि

प्रकरण का विमर्श करने पर इस वाच्यार्थ से आदिप्राप्त निगोघ रूप प्रतीयमान अर्थ प्रतीत होता है, 'प्रमण मत करो' । पहले तो कुत्ता ही था, अब उस कुत्ते को भी क्रूरतापूर्वक मारने वाला मदमस्त सिंह है, यहाँ वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थ का भेद स्पष्ट है, अतः वाच्यार्थ से निम्न व्यंग्यार्थ की स्थिति माननी ही होगी । कहीं वाच्यार्थ निगोघरूप होता है और प्रतीयमान अर्थ विधिरूप होता है ।

श्वश्रूत्र निमज्जति, अत्राहं दिवसकं प्रलोकय ।

मा पथिक रात्र्यन्ध शय्यायां मम निर्मत्स्यसि ॥^१

यह किसी प्रोणितपत्निका का कथन है । कोई पथिक पुरुष इससे घर रात्रिनिवास करना चाहता है, नायिका की भी सहमति है, घर में नायिका की सास भी है । अतः नायिका कहती है कि 'हे रतौघी वाले (रात्र्यन्ध) पथिक दिन में ही देत लो मैं यहाँ सोती हूँ और मेरी सास यहाँ, ऐसा न हो कि रात्रि में मेरी शय्या पर आ भिरो ।' इस प्रकार वाच्यार्थ निगोघपरक है -- कि 'शय्या पर मत गिर पड़ना' परन्तु प्रतीयमान अर्थ है, कि 'दिन में ही शय्या देखलो' 'आ ही भिरना' । अतः प्रतीयमान अर्थ विधिरूप है । यह वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थ भेद का द्वितीय प्रमाण है, इसलिये वाच्यार्थ में ही व्यंग्यार्थ का अन्तर्भाव नहीं हो सकता । कहीं वाच्यार्थ विधिरूप होता है परन्तु प्रतीयमान अर्थ न तो विधिरूप होता और न निगोघरूप ही, यथा निम्नलिखित श्लोक में वाच्यार्थ विधिरूप है 'कि जाओ' पर प्रतीयमान अर्थ (दुःख) न तो निगोघरूप ही है और न विधिरूप ही --

व्रज ममैकस्या म्वन्तु निःशवासरोदितव्यानि ।

मा त्वापि तया विना दादिप्यहतस्य जनिगत ॥^२

१. ध्वन्यालोक आ. वि. पृ. १५

२. वही

‘यह संहिता नायिका की उक्ति है, परस्त्री-उपमोग-जन्य लक्षणों को देखकर अतीव दुःसपूर्वक वह कहती है--जाओ (व्रज) । ये निश्वास, ‘तदन अकेले मेरे ही हों’ (गमैवैकस्या) दक्षिण के कारण, तुम्हें भी उसके बिना (तया विना) ये सब न मोगने पड़ें ।’ दक्षिण नायक वह होता है, जो अनेक महिलाओं पर समान राग रखे । यह नायक दक्षिण है, अतः इस नायिका पर भी अनुराग रखता है । पर जब वह आया है तब उसके शरीर पर अन्यस्त्री उपमोगजनित ^{नि}स्त्रिं हें । उन्हें देखकर नायिका ने यह उक्ति कही है । यहां वाच्यार्थ है-- ‘जाओ’, यह विधि रूप है, परन्तु प्रतीयमान दुःख न तो विधिरूप ही है, और न निषेधरूप ही ।

कहीं वाच्यार्थ प्रतिषेध (निषेध) रूप होता है, व्यंग्यार्थ न विधिरूप न निषेधरूप, यथा प्रस्तुत श्लोक में --

प्रार्थय तावत् प्रसीद निवर्तस्व मुक्ताशिज्योत्स्नाविलुप्ततमोनिवहे ।

अभिसारिकाणां विघ्नं करोव्यन्यासामपि हताशे ॥^१

आचार्य विश्वेश्वर ने इस श्लोक की तीन व्याख्याएं की हैं और प्रथम दो को अनुचित कहकर तृतीय को ही उचित माना है--ये व्याख्याएं इस प्रकार हैं^२--

(क) नायिका, नायक के घर आई है, परन्तु नायक के मोत्रस्तन आदि अपराध से क्रुद्ध होकर लौट जाना चाहती है, तब नायक ने उसके प्रति यह चाटुक्ति कही है । ‘प्रार्थना करता हूं, मान जाओ, लौट जाओ । अपने चन्द्रमुख की ज्योत्स्ना से माद अन्धकार का नाश करके अरी हताशे । तुम अन्य अभिसारिकाओं का भी विघ्न कर रही हो ।’ इस व्याख्या में प्रतीयमान अर्थ वत्सला के प्रति चाटु विशेष है ।

(ख) द्वितीय व्याख्या के अनुसार यह सखी की उक्ति है, नायिका मना करने पर भी अभिसार के लिये गमन करना चाह रही है, तब सखी कहती है ‘शीघ्रता करके अनादर का पात्र बनने वाली है हताशे, तुम न केवल अपने मनोरथ में स्वयं विघ्न कर रही हो वरन् अपने मुखचन्द्र की ज्योत्स्ना से अन्य अभिसारिकाओं के कार्य में भी विघ्न कर रही हो । इसमें सखी

१. व्यन्यासलोक , आ. वि. , पृ. १६

२. वही

का चाटुरूप अभिप्राय व्यंग्यार्थ है ।

इन दोनों व्याख्याओं का दोष --

सखीपदा में नायिका विषयक रतिरूप भाव व्यंग्य है, (अर्थात् सखी नायिका का मला चाहती है, यह उसपर अनुराग के कारण ही, अतः सखी का अनुराग व्यंग्य है ।) और यह व्यंग्य 'दूसरों' का भी विधत् करेगी, लौट आओ आदि इस वाच्यार्थ का अंग बन जाता है । इस प्रकार यह श्लोक गुणीमूत व्यंग्य का उदाहरण बन जाता है, क्योंकि भाव, वाच्यार्थ का अंग बन रहा है ।

प्रथम व्याख्या के अनुसार नायक की उक्ति मानने पर नायकगत रति वाच्यार्थ का अंग बन जाती है, तब भी यह ध्वनि का उदाहरण नहीं रहेगा । अतः उपर्युक्त दोनों ही व्याख्याओं में यह गुणीमूतव्यंग्य का उदाहरण बन जाता है, इसलिये ये व्याख्याएँ उचित नहीं हैं ।

(ग) तृतीय व्याख्या के अनुसार-- नायिका, नायक के घर की ओर बारही है, नायक रास्ते में नायिका के घर की ओर जाता हुआ मिल जाता है । अतः वह कहता है 'लौट चलो' यह वाच्यार्थ है । परन्तु 'मेरे घर चलो', 'तुम्हारे घर चलो' आदि व्यंग्य है, और व्यंग्य न विधिरूप है न निषेधरूप लेकिन वाच्यार्थ तो प्रतिषेधरूप है ।

१.१० वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थ के विषयगत भेद का प्रतिपादन -- वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थ में आचार्य आनन्दवर्धन ने विषयगत भेद भी बतलाया है । विषयगत भेद का अर्थ यह है कि वाच्यार्थ किसी के प्रति हो और व्यंग्यार्थ किसी और के प्रति । जैसे--निम्नलिखित श्लोक में --

कस्य वा न भवति रोगो दृष्ट्वा प्रियायाः स्रवणमघरम् ।

सप्रमरपद्माग्रायिणि वारित्वामे सहस्वेदानीम् ॥^१

सखी का कथन है, इसमें वाच्यार्थ है 'अपनी प्रिया के स्रवण अथवा को देखकर किसे रोग न होगा, मना करने पर भी प्रमरसहित पद्म

को सुंघने वाली, अब सही ।^१ इसका विषय है, नायिका। वस्तुतः नायिका के अधर पर परपुरुषोपमोगजनित व्रण है। सही जानती है कि नायिका का पति इस व्रण को देखकर रुष्ट होगा, अतः इधर उधर ही कहीं व्रण-परिधि में उपस्थित पति को जानकर भी उसकी उपस्थिति से अनभिज्ञ सी बनती हुई कह रही है कि पति समझ ले कि व्रण परपुरुषोपमोगजनित नहीं है, प्रमरजनित है। इस व्यंग्यार्थ का विषय पति है। अतः वाच्यार्थ का विषय नायिका और व्यंग्यार्थ का विषय पति होने से वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थ में विषयगत भेद भी सिद्ध होता है। इस प्रकार वाच्यार्थ से व्यंग्यार्थ की भिन्नता के अन्य रूप भी हो सकते हैं। अतः वाच्यार्थ तक ही काव्य नहीं है, उसके अतिरिक्त भी अर्थ होता है, यह सिद्ध हुआ। इस अर्थ को व्यंग्यार्थ कहते हैं और यह व्यञ्जना द्वारा प्रतीत्य है।

१.११ रसादि की व्यंग्यता - रसादि रूप ध्वनि वाच्य के सामर्थ्य से तो आदिप्राप्त होती है, परन्तु शब्द का साक्षात् व्यापार न होने से वाच्यार्थ से भिन्न ही है। क्योंकि यदि वह वाच्य है तो यह वाच्यता दो ही प्रकार से हो सकती है -

(१) स्वशब्द से (अर्थात् 'रस' शब्द का प्रयोग करें या शृंगारादि शब्द का प्रयोग करें और रस की प्रतीति हो तब उसे वाच्य कहा जा सकता है)। वाच्यत्वं तस्य स्वशब्दनिवेदितत्वेन वा स्यात्। अथवा -

(२) विमावादि प्रतिपादन द्वारा (विमावादिप्रतिपादनमुक्ते)
यदि प्रथम पदा स्वीकार करें कि रस अथवा शृंगारादि शब्दों से रस प्रतीति होती है तो 'रस' अथवा 'शृंगारादि' शब्दों का जहाँ प्रयोग नहीं हुआ है, वहाँ रस की प्रतीति नहीं होनी चाहिए।^१ परन्तु सर्वत्र रसों का स्वशब्दनिवेदितत्व नहीं होता।^२ जहाँ कहीं 'रस' अथवा शृंगारादि शब्दों का प्रयोग होता भी है वहाँ भी विशिष्ट विमावादि के प्रतिपादन द्वारा

१. पूर्वस्मिन् पदो स्वशब्दनिवेदितत्वामावे रसादीनामप्रतीतिप्रसंगः । पृ. १८

२. न च सर्वत्र तेना स्वशब्दनिवेदितत्वम्... ..

ही रस की प्रतीति होती है ।^१ 'रस' अथवा 'शृंगारादि' शब्दों के प्रयोग से वह प्रतीति अनूदित मात्र होती है ।^२ उन शब्दों से वह प्रतीति नहीं होती (नतु तत्कृता) । केवल 'रस' अथवा शृंगारादि शब्दों से युक्त (शृंगारादि-शब्दमात्रमात्रि) और विभाव्यादि के प्रतिपादन से रहित (विभाव्यादिप्रतिपादनरहिते) काव्य में थोड़ी सी भी रस प्रतीति नहीं होती । लेकिन जहाँ स्वशब्द से (रसादि शब्द से) अभिधान न भी हो, पर विभाव्यादि का प्रतिपादन हो, रस की प्रतीति होती है ।^३ केवल स्वशब्द के अभिधान से तो अप्रतीति ही सिद्ध होती है । रस तो वाच्य के सामर्थ्य से आदिष्ट व्यंग्य ही होता है, स्वयं वाच्य नहीं । अतः व्यंग्यार्थ का अस्तित्व तो मानना ही होगा । विभाव्यादियों का द्वितीय विकल्प था कि, प्रसिद्ध मार्ग से भिन्न में काव्य मानने से काव्यत्व की हानि है ।^४ इसका उत्तर देते हुए आचार्य आनन्दवर्धन कहते हैं, 'यह कथन युक्ति-युक्त नहीं है । क्योंकि लक्षणा बनाने वालों को वह ज्ञात नहीं हुआ, इसलिए वे लक्षणा न कर सके, अन्यथा लक्ष्य ग्रन्थों (रामायणादि) की परीक्षा करने पर तो वह 'ध्वनि' ही सहृदयों के हृदय को आह्लादित करने वाला तत्त्व सिद्ध होता है ।^५ इससे भिन्न, अर्थात् जिसमें ध्वनि नहीं है, वह चित्रकाव्य ही है ।'

१.१२ अलङ्कारादि में ध्वनि के अंतर्भाव का निषेध -- विभाव्यादियों का तृतीय विकल्प था, 'यदि ध्वनि रमणीयता का अतिक्रमण नहीं करती तो पूर्वोक्त चारुत्व हेतुओं-अलङ्कारादि-में ही उसका अंतर्भाव हो जायगा ।'^६

१. यत्राप्यस्ति तत् तत्राविशिष्टविभाव्यादिप्रतिपादनमुख्यैवेणां प्रतीतिः । पृ. १८

२. स्वशब्देन सा केवलमबुध्यते । , ,

३. यत्तच्च स्वाभिधानमन्तरेण केवलमप्यपि विभाव्यादिभ्यो विशिष्टेभ्यो रसादीनां प्रतीतिः पृ. १८

४. प्रसिद्धप्रस्थानातिरेकिणो मार्गस्य काव्यत्वहानेर्ध्वनिनांस्ति ध्व. वि. पृ. १८

५. लक्ष्ये तु परीक्षमाणे स एव सहृदयाह्लादकारि काव्यतत्त्वम्. , ,

६. कामनीयकमनतिवर्तमानस्य तस्योक्तालङ्कारादिप्रकारेण्वन्तर्भावः ... , ,

आनन्दवर्धन इस युक्ति को भी असमीचीन मानते हैं (तदप्यसमीचीनम्) । क्योंकि वाच्य-वाचक भाव पर समाश्रित मार्ग (श्लकारादि) में व्यंग्य-व्यङ्ग्यभाव समाश्रित ध्वनि का अंतर्भाव कैसे हो सकता है ?^१ वाच्य-वाचक के चारुत्वहेतु (श्लकारादि) तो इस ध्वनि के अंग हैं । ध्वनि अंगी रूप है ।

श्लकारादि-वाच्य-वाचक पर ही आश्रित हैं, परन्तु जैसा कि पूर्व पृष्ठों में सिद्ध किया गया है, व्यंग्यार्थ वाच्यार्थ से भिन्न है, तथा उसकी प्रतीति व्यञ्जना से ही होती है । अतः व्यङ्ग्य और व्यंग्य में 'व्यङ्ग्यत्व' व्यापार होता है । इसलिए 'ध्वनि' व्यंग्य व्यङ्ग्य भाव पर आश्रित है । अतः श्लकारादि चारुत्व हेतुओं में ध्वनि का अंतर्भाव नहीं हो सकता । इस संबंध में आनन्दवर्धन द्वारा उद्धृत परिकर श्लोक यह है --

व्यंग्यव्यङ्ग्यसम्बन्धनिबन्धनतया ध्वनेः ।

वाच्यवाचकचारुत्वहेत्वन्तःपातिता कुतः ॥^२

(ध्वनि के व्यंग्य-व्यङ्ग्य संबंध पर आधारित होने के कारण, वाच्यवाचकभाव पर आश्रित चारुत्व हेतुओं में ^{उसका} अन्तर्भाव कहाँ ।)

परन्तु, श्लकारादि में ध्वनि का अन्तर्भाव करनेवालों का कथन है कि जहाँ प्रतीयमान अर्थ की विशदता से प्रतीति नहीं होती वहाँ मते ही ध्वनि का विषय न मानें पर जहाँ विशदतापूर्वक प्रतीति है, जैसे समासोक्ति आदोष, अनुकूलनिमित्त, विशेषोक्ति, पर्यायोक्ति अपह्नुति, दीपक, संकर आदि श्लकारों में तो प्रतीयमान अर्थ की प्रतीति होती है, वहाँ तो ध्वनि का चारुत्वहेतु श्लकारों में अन्तर्भाव माना ही जा सकेगा ।^३ प्रमाणवादिओं की इस आशय-
संबंध में आनन्दवर्धन ने लिखा है, 'ध्वनि का अन्तर्भाव' है --
यथार्थः शब्दो वा तमर्थमुपसर्जनीकृतस्वाथौ ।

व्यङ्ग्यः काव्यविशेषः स ध्वनिरिति सूरिभिः कथितः ॥^४

अर्थात् जहाँ अर्थ स्वयं को अथवा शब्द अपने अर्थ को गुणीभूत कर अर्थान्तर की अभिव्यक्ति करते हैं वहाँ ध्वनि है ।^५ इसका आशय है कि प्रतीयमान

१. 'वाच्यवाचकमात्राश्रयिणि प्रस्थाने व्यंग्यव्यङ्ग्यसमाश्रयेण व्यवस्थितस्य ध्वनेः कथमन्तर्भावः' २ व्य. प.

२. ध्वन्यालोक पृ. ३८

३. ननु यत्र प्रतीयमानार्थस्य वैश्वेनाप्रतीतिः स नाम मामूढ ध्वनेर्विषयः ।

यत्र तु प्रतीतिरस्ति यथा समासोक्त्यादोषानुकूलनिमित्तविशेषोक्तिपर्यायोक्ता-पह्नुतिदीपकसंकराश्लकारादी तत्र ध्वनेरन्तर्भावो भविष्यति । पृ. ३६

४. ध्वन्यालोक पृ. ३७

अर्थ की प्रतीति ही प्रमुख हो शब्द का अभिधेय गौण हो, अथवा वाच्यार्थ गौण होकर विशदतापूर्वक व्यंग्यार्थ की प्रतीति कराये तब ध्वनि कही जा सकती है। अतिरिक्त अक्षरों में अर्थान्तर की प्रतीति तो होती है परन्तु वाच्यार्थ गुणीभूत नहीं होता, अथवा कहे कि अर्थान्तर प्रमुख नहीं होता। इसलिये इन अक्षरों में, ध्वनि का अंतर्भाव भी नहीं हो सकता। पहले कहे गये सभी अक्षरों के उदाहरण देकर आनन्दवर्धन ने इस तथ्य को प्रमाणित किया है कि व्यंग्यार्थ की प्रधानता में ही ध्वनि है,^१ समासोक्ति आदि में व्यंग्य की प्रधानता नहीं होती। इस दृष्टि से समासोक्ति अक्षर का निम्नलिखित उदाहरण परीक्षणीय है --

‘उपोढरागेण विलोलतारकं तथा गृहीतं शशिना निशामुक्षम् ।

यथा समस्तं तिमिराशुक्लं तथा पुरोऽपि रागाद् गलितं न लक्षितम् ॥’^२

राग को धारण किये हुए (उपोढरागेण) चंद्रमा के द्वारा (शशिना)

चंचलतारों वाले (विलोलतारकं) रात्रि के मुख को (निशामुक्षम्) इस प्रकार ग्रहण किया गया कि अनुराग के कारण (रागाद्) समस्त अंधकाररूपी वस्त्र गिर जाने पर भी रात्रि को ज्ञात न हुआ (गलितं न लक्षितम्) ‘नायक-नायिका पदा में इसका अर्थ होगा, ‘नायक ने अनुराग से पूर्ण होकर नायिका के चंचल पुलसियों वाले मुख को पकड़ लिया। स्पर्शजनित सुख के कारण वह नायिका ऐसी अवश हो गई कि उसे अपने वस्त्र का गिर जाना भी ज्ञात न हो सका।^३ समासोक्ति अक्षर में समान विशेषणों से अन्य अर्थ की प्रतीति होती है।^३ आचार्य मम्मट के अनुसार ‘श्लेषयुक्त विशेषणों’ द्वारा अप्रकृत का कथन, दो अर्थों का संक्षेप में कथन होने से समासोक्ति अक्षर कहलाता है। उपर्युक्त उदाहरण में ‘उपोढरागेण’ ‘विलोलतारकं’ ‘रागाद् गलितम्’ आदि श्लेष विशेषणों द्वारा, ‘रात्रि’ और ‘नायिका विषयक’ दो अर्थों की प्रतीति हो रही है। नायक-नायिका विषयक अर्थ अप्रकृत अर्थ है। अक्षरों में ध्वनि

१. व्यंग्यप्राधान्ये हि ध्वनिः । न चैतत् समासोक्त्यादिषु ।

२. ध्वन्यालोक--आ. वि. पृ. ३६.

३. परोक्षिर्मेदकैः श्लेषैः समासोक्तिः । प्रकृतार्थप्रतिपादकवाक्येन श्लेष-विशेषणमाहात्म्यात् न तु विशेष्यस्य सामर्थ्यादिपि, यत् अप्रकृतस्यार्थ-स्थामिधानं सा समासेन संक्षेपेणार्थ द्वयकथनात् समासोक्तिः । का.प्र. पृ. ४७४

का अन्तर्भाव करने वाले इसमें नायक-नायिका विषयक अर्थ को प्रतीयमान अर्थ कहकर चारु, त्वहेतुओं में ध्वनि का अंतर्भाव सिद्ध करना चाहते हैं।

आनंदवर्धन का कथन है कि ---- 'उपोदरामेण...' आदि में नायिका-परक व्यंग्यार्थ की प्रतीति हो रही है। परन्तु, निशा और चन्द्र विषयक वाच्यार्थ ही यहाँ प्रमुख है। व्यंग्यार्थ, वाच्यार्थ का अंग बन रहा है। व्यंग्यार्थ से अनुमत वाच्य की प्रधानतया प्रतीति होने से यहाँ ध्वनि नहीं हो सकती।^१

अतः समासोक्ति अंशकार में व्यंग्यार्थ की प्रतीति होने पर भी, उसका प्राधान्य न होने से समासोक्ति में ध्वनि का अंतर्भाव नहीं माना जा सकता।

आद्योप अंशकार में यद्यपि वाच्यार्थ व्यंग्यार्थ का आद्योप कराता है, तथापि वाच्यार्थ का चारुत्व ही प्रधान होता है अतः व्यंग्यार्थ वहाँ भी प्रमुख नहीं होता। आदिप्लुत व्यंग्यार्थ की सामर्थ्य से ही वाच्यार्थ का ज्ञान होता है।^२ 'आद्योप' की परिभाषा आचार्य मम्मट ने इस प्रकार कही है-- 'जो बात कहना चाहते हैं, उसमें विशेष उत्कर्ष प्रकट करने के लिए जो उसका निषेध किया जाय (१) वक्ष्यमाणविषयक (अर्थात् जो बात आगे कहनी है उसका) पहले से ही निषेध करके कहा जाय। अथवा (२) पूर्वकथित का निषेध करके कथन किया जाय।' वह आद्योप दो प्रकार का होता है।^३

आद्योप अंशकार का उदाहरण है --

अनुरामवती सञ्ख्या विवसस्तात्पुरःसरः।

अहो देवगतिः कीदृक् तथापि न समागमः॥^४

अनुराग से पूर्ण सञ्ख्या भी है, विवस भी उसके आगे बढ़ रहा है, पर किसी देवगति है कि तब भी समागम नहीं होता। नायिका-नायक पदा में अर्थ होगा--अनुराग से पूर्ण नायिका है, नायक भी उसके समक्ष है तबविलक्षण देव की गति के कारण मिलना नहीं हो पाता। यहाँ सञ्ख्या विषयक अर्थ

१. इत्यादी व्यंग्यानुगतं वाच्यमेव प्राधान्येन प्रतीयते। समारोपितनायिका-नायकव्यवहारयोर्निशितोरेव वाक्यार्थत्वात्। पृ. ४०

२. आद्योपे पि व्यंग्यविशेषाद्योपिणो पि वाच्यस्यैव चारुत्व, प्राधान्येन वाक्यार्थोपयोक्तिसामर्थ्यादिव ज्ञायते। पृ. ४२

३. निषेधो वक्तुमिष्टस्य यो विशेषाभिधित्सया।

४. ध्वन्यालोक--आ. वि. पृ. ४२

वाच्यार्थ है और नायिका विषयक व्यंग्यार्थ, परन्तु इस व्यंग्यार्थ के आदोष से ही संध्याविषयक वाच्यार्थ का चारुत्व बढ़ता है : और वाच्यार्थ ही सुन्दर लगता है । आचार्य आनन्दवर्धन के शब्दों में -- यहाँ व्यंग्य की प्रतीति होने पर भी वाच्य का ही चारुत्व है, उस (वाच्य) की ही प्राधान्येन विवक्षा है ।^१

दीपक और अपह्नुति अलंकार में उपमा की व्यंग्य रूप में प्रतीति होती है । पर वहाँ भी वह व्यंग्य उपमा प्राधान्येन विवक्षित नहीं होती । यदि व्यंग्य उपमा का ही प्राधान्य विवक्षित होता तो उसे उपमा अलंकार ही क्यों न कहते ? उपमाकृत चारुत्वोत्कर्ष न होने से ही वहाँ 'उपमा' नाम से व्यवहार नहीं होता ।^२ अतः दीपक और अपह्नुति में भी ध्वनि का अंतर्भाव नहीं हो सकता । दीपक अलंकार में उपमेय और उपमान के क्रियादिरूप धर्म का एक ही बार कथन किया जाता है । बहुत सी क्रियाओं के एक ही कारक का कथन भी दीपक ही है ।^३ जैसे --

कृपणानां धनं नागानां फणमणिः कैसराः सिंहानाम् ।

कुलबालिकानां स्तनाः कुतः स्पृश्यन्तेऽमृतानाम् ॥

कृपणों के धन, नाग की मणि, सिंह की अयाल और कुलस्त्रियों के स्तनों को उनके मरे बिना कैसे स्पर्श किया जा सकता है । इसमें 'कुलबालिकानां स्तनाः' उपमेय है, शेष, 'कृपणानां धनं' आदि उपमान । 'स्पृश्यन्ते' इस क्रिया द्वारा समान धर्म का कथन है । उपमा व्यंग्य है । परन्तु, व्यंग्य उपमा का प्राधान्य नहीं है । 'दीपक' इस अन्य नाम से कहा जाना ही, व्यंग्य उपमा के अप्राधान्य का प्रमाण है ।

अपह्नुति में उपमेय का निषेध करके उपमान का कथन किया जाता है ।^४ जैसे ---

१. अत्र सत्यामपि व्यंग्यप्रतीतिं वाच्यस्यैव चारुत्वमुत्कर्षविवक्षितं तस्यैव प्राधान्यविवक्षा ।

२. यथा च दीपकापह्नुत्यादी व्यंग्यत्वेनोपमायाः प्रतीतावपि प्राधान्ये-
नाविवक्षितत्वान्न तथा व्यपदेशस्तद्वन्नापि द्रष्टव्यम्... ध्व.आ.वि.पृ.४३

३. सकृदवृत्तिस्तु धर्मस्य प्रकृताप्रकृतात्मनाम् ।

सैव क्रियासु बहुषीणू कारकस्येति दीपकम् ॥ का.प्र.प्रा.वि.पृ.४८७

४. प्रकृतं यन्निषिध्यान्त्यत्साध्यते सा त्वपह्नुति.... ,,

अवाप्तः प्रागल्भ्यं परिणतरुचः शैलतनये ,

कल्कं नैवायं विलसति शशांकस्य वपुषि ।

अमुष्येयं मन्थे विगलदमृतस्यन्दशिशिरे ।

रतिश्रान्ता शेते रजनिरमणी माढमुरसि ॥

हे पार्वती (शैलतनये ।) परिपूर्ण (परिणतरुचः) चन्द्रमा के शरीर (शशांकस्य वपुषि) में प्रगल्भताप्राप्त यह कल्क नहीं है, वरन् रति से थकी हुई रात्रि चन्द्रमा के अमृत प्रवाह के कारण शीतल बदा पर सिर रखकर लेटी है । यहां उपमेय 'चंद्र' पर कल्क के का निषेध कर उपमान का कथन किया गया है । उपमानोपमेय भाव अर्थात् उपमा व्यंग्य है । परन्तु उसका प्राधान्य नहीं है । अतः दीपक अपह्नुति आदि में ध्वनि का अंतर्भाव नहीं हो सकता ।

अनुक्तनिमित्ता विशेषोक्ति में प्रकरणावश व्यंग्य की प्रतीति मात्र होती है, वह प्रतीति किसी सौन्दर्य अथवा चमत्कार को उत्पन्न नहीं करती, अतः उसका प्राधान्य नहीं होता ।^१ विशेषोक्ति में अस्पष्ट कारणों का सम्भाव होने पर भी कार्य नहीं होता ।^२ यह विशेषोक्ति तीन प्रकार की होती है --(१) अनुक्तनिमित्ता (२) उक्तनिमित्ता तथा (३) अचिन्त्यनिमित्ता । उक्तनिमित्ता में और अचिन्त्यनिमित्ता भेदों में व्यंग्यार्थ का अवसर ही नहीं होता । अतः आचार्य आनन्दवर्धन ने अनुक्तनिमित्ता विशेषोक्ति का उदाहरण दिया है क्योंकि इसी में व्यंग्यार्थ का अवसर है । अनुक्तनिमित्ता में निमित्त का कथन नहीं होता, परन्तु वह अचिन्त्य भी नहीं होता, उसकी कल्पना की ही जा सकती है । जैसे इस उदाहरण में --

आहूतोऽपि सहायरोमित्युक्त्वा विमुक्तनिद्रोऽपि ।

मन्तुमना अपि पथिकः स्फोर्च नैव शिथिलयति ॥

१. अनुक्तनिमित्तायामपि विशेषोक्ती... इत्यादौ व्यंग्यस्य प्रकरणासामर्थ्यात् प्रतीतिमात्रम् । न तु तत्प्रतीतिनिमित्ता काचिज्कारु त्वनिष्पत्तिरिति न प्राधान्यम् । पृ. ४४

२. विशेषोक्तिरस्पष्टेषु कारणेषु फलावबः--काव्य प्र० आ० वि० पृ. ४६८. अनुक्त-निमित्ता 'उक्तनिमित्ता' 'अचिन्त्यनिमित्ता' च

‘साधियों’ के द्वारा पुकारे जाने पर भी (आहूतोऽपि सहायैः) हाँ कहकर जाग जाने पर भी (ओमित्युक्त्वा विमुक्तनिद्रोऽपि) जाने की इच्छा होने पर भी (मन्तुमना अपि) पथिक संकोच नहीं छोड़ता (पथिकः संकोचं नैव शिथिलयति) यहाँ पथिक के संकोच न छोड़ने के निमित्त की कल्पना की जा सकती है। मट्ट उद्मट ने शीताधिक्य को, अन्य प्रियादर्शन कराने वाले स्वप्नलोभ को निमित्त मानते हैं। यह निमित्त ही यहाँ व्यंग्य है। परन्तु इसमें कोई चमत्कार नहीं है। अतः विशेषांक्ति में भी ध्वनि का अंतर्भाव नहीं हो सकता।

पर्यायोक्ति में, अलंकार में यदि व्यंग्यार्थ की प्राधान्येन प्रतीति हो तो पर्यायोक्ति का अंतर्भाव ध्वनि में किया जा सकता है, परन्तु ध्वनि का पर्यायोक्ति में नहीं।^१ आचार्य मम्मट ने पर्यायोक्ति का लक्षण किया है --

‘वाच्य-वाचक भाव बिना जो कथन करना वह पर्यायोक्ति अलंकार है।’^२ जैसे ‘स्रुम धार्मिक विश्रब्धः’ आदि श्लोक में स्रुमण का निशेध, ‘वाच्य-वाचक भाव से प्रकट नहीं होता’ वह व्यंग्य-व्यञ्जक भाव से व्यक्त होता है। अतः वहाँ कथन वाच्य-वाचक भाव बिना ही है।

और मामह ने जो पर्यायोक्ति को उदाहृत किया है, वहाँ तो व्यंग्य का प्राधान्य ही नहीं है। उस उदाहरण में वाच्य का उपसर्जनीभाव (गौणभाव) विवक्षित नहीं है, अर्थात् वाच्यार्थ ही प्रधान है। इसलिए ‘पर्यायोक्ति’ में ध्वनि का अंतर्भाव कैसे हो सकता है। पुनः ‘ध्वनि’ तो महाविषय है। वह तो अंगी के रूप में प्रतिपादित किया जायेगा।^३

१. पर्यायोक्तेऽपि यदि प्राधान्येन व्यंग्यत्वं तद् भवतु नाम तस्य ध्वनावन्तर्भावः न तु ध्वनेः स्त्रान्तर्भावः। पृ. ४६

२. काव्यप्रकाश. आ. वि. पृ. ५२१

३. तस्य महाविषयत्वेन अभित्वेन च प्रतिपादयिष्यमाणत्वात्। पृ. ४६

अपह्नुति और दीपक में वाच्यार्थ की प्रधानता और व्यंग्यार्थ की आनुशांगिकता (अनुयायित्व) प्रसिद्ध ही है। अतः उपर्युक्त अलंकारों में ध्वनि जैसे महाविषय का अन्तर्भाव नहीं कहा जा सकता।

संकर अलंकार में जहाँ एक अलंकार, दूसरे अलंकार की छाया को पुष्ट करता है, वहाँ भी व्यंग्य की प्राधान्येन विवक्षा न होने से, ध्वनि का विषय नहीं होता।^१ संकर अलंकार के चार भेद होते हैं--(१) अंगांगिमावसंकर, (२) एकवाक्यानुवर्तन संकर (३) एकवाक्यांशसमावेशसंकर (४) सन्देह संकर।

जहाँ अनेक अलंकार परस्परद्वय उपकारक भाव से स्थित हों, स्वयंस्त्रि भाव से स्थित न हों, वहाँ अंगांगिमाव संकर अलंकार होता है। जहाँ एक ही वाक्य अथवा वाक्यांश में शब्दालंकार तथा अर्थालंकार दोनों हों, वहाँ एकवाक्यानुवर्तन संकर अथवा एकवाक्यांशसमावेश संकर अलंकार क्रमशः होते हैं। विरुद्ध अलंकारों का वर्णन एक साथ होने पर, किसे प्रधान माना जाय और किसे गौण, यह निर्णय करना कठिन हो जाता है-- इस प्रकार की स्थिति में सदैह संकर अलंकार कहा जाता है। इस सदैह संकर के प्रसंग में आचार्य आनंदवर्धन ने कहा है कि 'अलंकार द्वय की संभावना के कारण, वाच्य और व्यंग्य का समान प्राधान्य होना'।^२ अतः एक के गुणीभूत और द्वितीय^{के} प्रधान होने का प्रश्न ही नहीं होता, ऐसी स्थिति में सदैहसंकर में ध्वनि का अंतर्भाव संभव नहीं है। अंगांगिमाव संकर में, वाच्य यदि उपसर्जनीभाव से व्यंग्य के प्रति स्थित हो तो इस प्रकार के संकर को ध्वनि का विषय कहा जा सकता है। परन्तु वही एक ध्वनि है यह नहीं कहा जा सकता।^३

पुनः यह भी ध्यातव्य है कि संकरालंकार में, संकर शब्द का प्रयोग ही ध्वनि की संभावना का निराकरण कर देता है। 'संकर' शब्दसंकीर्णता का वाचक है। अतः किसी एक अलंकार की प्रधानता होने पर संकीर्णता ही नहीं

१. संकरालंकारोऽपि यदालंकारोऽलंकारान्तरच्छायायामनुगृह्णाति तदा व्यंग्यस्य प्राधान्येनाविवक्षितत्वात् न ध्वनिविषयत्वम्।

२. 'अलंकारद्वयसम्भावनायान्तु वाच्यव्यंग्ययोः समं प्राधान्यम्'

३. अथ वाच्योपसर्जनीभावेन व्यंग्यस्य तत्रावस्थानं तदा सोऽपि ध्वनिविषयोऽस्तु, न तु स एव ध्वनिरिति वक्तुं शक्यम्।

रहेगी । इसलिए 'संकर' शब्द का प्रयोग ही इस बात का सूचक है कि संकर अलंकार के सभी भेदों में कोई भी अलंकार प्रधान नहीं होता । अतः इसमें ध्वनि का प्रश्न नहीं उठता ।

अप्रस्तुतप्रशंसा अलंकार में भी ध्वनि का अंतर्भाव नहीं होता । अप्रस्तुत प्रशंसा में, अप्रस्तुत के वर्णन से प्रस्तुत का आक्षेप किया जाता है । आचार्य मम्मट ने अप्रस्तुत प्रशंसा की परिभाषा इस प्रकार दी है --

‘प्रस्तुत अर्थ की प्रतीति कराने वाली अप्रस्तुत की प्रशंसा, अप्रस्तुत प्रशंसा अलंकार है ।’^१

अप्रस्तुतप्रशंसा के तीन भेद हैं--(१) सामान्यविशेष भावमूलक, (२) कार्यकारण भावमूलक, (३) सादृश्यमूलक । प्रथम और द्वितीय के दो-दो भेद होकर चार तथा एक सादृश्यमूलक, इस प्रकार अप्रस्तुत प्रशंसा के पांच भेद हो जाते हैं । सामान्यविशेष भावमूलक में--सामान्य प्रस्तुत और विशेष अप्रस्तुत हो सकता है तथा इसका विपरीत भी, इसी प्रकार कार्यकारण भाव में कार्य प्रस्तुत हो तथा कारण अप्रस्तुत हो सकता है, और इसके विपरीत भी।^२ इस प्रसंग में आचार्य आनंदवर्धन का कथन है कि ‘अप्रस्तुत प्रशंसा में ‘सामान्य विशेष भाव से अथवा निमित्तनिमित्त भाव से अभिधीयमान अप्रस्तुत का प्रतीयमान प्रस्तुत के साथ संबन्ध होता है, तब अभिधीयमान अप्रस्तुत और प्रतीयमान प्रस्तुत, ये दोनों समानरूपेण प्रधान होते हैं ।’^२

जब अभिधीयमान अप्रस्तुत सामान्य का प्रतीयमान प्रस्तुत (प्राकरणिकेन) विशेष के साथ सम्बन्ध होता है तो विशेष की प्रतीति होने पर भी उस विशेष से अविना भाव से सम्बन्धित सामान्य की भी उतनी ही प्रधानता से प्रतीति होती है । क्योंकि बिना विशेष के सामान्य नहीं रह सकता इसलिये विशेष के सामान्यनिष्ठ होने पर सामान्य के साथ विशेष की भी समान रूप

१. ‘अप्रस्तुतप्रशंसा या सा सैव प्रस्तुताश्रया’ का.प्र.आ.वि. पृ. ४७६

२. ‘अप्रस्तुतप्रशंसायामपि यदा सामान्यविशेषभावाभिमित्तिनिमित्तभावाद्वाभिधीयमानस्याप्रस्तुतस्य प्रतीयमानेन प्रस्तुतेनाभिसम्बन्धस्तदा अभिधीयमानप्रतीयमानयोः सममेव प्राधान्यम् ।’

से प्रतीति होती है ।^१ सामान्य में क्योंकि सभी विशेषों का अन्तर्भाव होता ही है । इसी प्रकार कार्यकारण रूप अप्रस्तुतप्रशंसा में भी है, वहाँ अप्रस्तुत अभिधीयमान कार्य के साथ प्रतीयमान प्रस्तुत कारण और अभिधीयमान अप्रस्तुत कारण के साथ प्रतीयमान प्रस्तुत कार्य की भी समान रूप से प्रतीति होती है । अतः प्रधानता और गौणता का प्रश्न अप्रस्तुतप्रशंसा में भी नहीं है ।

सादृश्यमूलक अप्रस्तुत प्रशंसा में जहाँ अप्रकृत और प्रकृत का सम्बन्ध होता है, वहाँ अभिधीयमान अप्रस्तुत तुल्य पदार्थ का (सरूपस्य) प्राधान्य विवक्षित न होने पर (अर्थात् अभिधीयमान अप्रस्तुत तुल्य परार्थ के गौण होने पर) इसका ध्वनि में अंतर्भाव हो सकेगा (प्रधान्येनाविवक्षायां ध्वनावेवान्तः पातः) । जब यह गौण नहीं होगा तथा प्रस्तुत के साथ समान रूप से विवक्षित होगा, तब अलंकार ही होगा ।^२

व्यंग्यस्य यत्राप्रधान्यं वाच्यमात्रानुयायिनः ।

समासोक्त्यादयस्त्र वाच्यालंकारस्तुः स्फुटाः ॥

जहाँ व्यंग्य का अप्राधान्य होता है, वह वाच्य का अनुयायी मात्र होता है, वहाँ समासोक्ति आदि वाच्यालंकार स्पष्ट ही हैं ।

व्यंग्यस्य प्रतिमामात्रे वाच्यार्थानुगमेऽपि वा ।

न ध्वनिर्यत्र वा तस्य प्राधान्यं न प्रतीयते ॥

जहाँ व्यंग्य का आभास मात्र (प्रतिमामात्र) हो, अथवा वह वाच्यार्थ का अनुमन करता हो (वाच्यार्थ की पुष्टि करता हो) अथवा उसकी प्रधानता प्रतीत न होती हो, वहाँ भी ध्वनि नहीं है ।

तत्परावेव शब्दार्थौ तत्र व्यंग्यं प्रति स्थितौ ।

ध्वनेः स एव विषयो मन्तव्यः संकरोज्झितः ॥

१. यदा तावत् सामान्यस्याप्रस्तुतस्य अभिधीयमानस्य प्राकरणिकेन विशेषेण प्रतीयमानेन सम्बन्धस्तदा विशेषप्रतीती सत्यामपि प्राधान्येन तत्सामान्येनाविनाभावात् सामान्यस्यापि प्राधान्यम् । यदापि विशेषस्य सामान्य निष्ठत्वं तदापि सामान्यस्य प्राधान्ये, सामान्ये सर्वविशेषाणामन्तर्भावाद् विशेषस्यापि प्राधान्यम्..... ध्वने पृ. ५१

२. इतरथात्वलंकारान्तरमेव..... पृ. ५१

शब्द-अर्थ (शब्दार्थों) जहाँ व्यंग्यनिष्ठ हों, व्यंग्य के प्रति तत्पर हों (तत्परावेव) वहीं ध्वनि का संकर रहित विषय समझना चाहिये । अतः चारुत्वेहेतुओं अलंकारादि में ध्वनि का समावेश नहीं हो सकता । व्यंग्य का जिसमें प्राधान्य हो उस काव्य विशेष को ध्वनि कहा है । अलंकार, गुण, वृत्ति आदि उसके अंग रूप में ही प्रतिपादित किये जाएंगे । और पृथक्-पृथक् (पृथग्भूतो) अवयवों को ही अवयवी नहीं कहा जाता, समन्वित रूप में तो अवयव, अवयवी के अंग ही कहे जाते हैं, स्वयं अंगी नहीं । ध्वनि के महाविषय होने से अलंकारादि में उनका अंतर्भाव नहीं होता ।^१ इस प्रकार आचार्य आनन्दवर्धन ने अभाववादियों की तृतीय उक्ति का उत्तर दिया । यह सिद्ध हुआ कि व्यंग्यार्थ की स्वतंत्र सत्ता है । उसका अन्तर्भाव कहीं नहीं हो सकता और जहाँ व्यंग्यार्थ की प्रधानता हो वहीं ध्वनि का विषय है, अन्यत्र नहीं ।

पुनः आचार्य आनन्दवर्धन द्वारा संस्तुत ध्वनि सिद्धान्त, यों ही कह दिया गया सिद्धान्त नहीं है वरन् पहले भी विद्वान् इसका संकेत कर चुके हैं । सर्वप्रथम विद्वान् वैयाकरण हैं, क्योंकि व्याकरण ही समस्त विधाओं का मूल है । वैयाकरण ब्रूयमाण वर्णों में 'ध्वनि' का व्यवहार करते हैं ।^२ वैयाकरणों के मत का अनुसरण करने वाले काव्य तत्त्व के ज्ञाता विद्वान् इसीलिए (१) वाच्य, (२) वाचक, (३) व्यंग्यार्थ, (४) व्यञ्जनाव्यापार और (५) काव्य पद में ध्वनि का व्यपदेश करते हैं अतः ध्वनि सिद्धान्त का आधार व्याकरण है । इसलिए इसे यों ही कहा हुआ ह कथन मात्र नहीं समझ लेना चाहिए ।

१. यतः काव्यविशेषणोऽस्मिन् ध्वनिरिति कथितः । तस्य पुनरंगानि, अलंकारा गुणावृत्तयश्चेति प्रतिपादयिष्यन्ते । न चावयव एव पृथग्भूतोऽवयवीति प्रसिद्धः । अपृथग्भावे तु तदंगत्वं तस्य । ध्वनेर्महाविषयत्वान्न तन्निष्ठत्वमेव । पु. ५२ ध्व. आ. वि.

२. प्रथमे हि विद्वांसो वैयाकरणा, व्याकरणमूलत्वात् सर्वविधानाम् ते च ब्रूयमाणेषु वर्णेषु ध्वनिरिति व्यवहरन्ति ।

इस प्रकार के स्वरूप वाली और आगे जिनके भेद-प्रमेदों का कथन किया गया है ऐसी ध्वनि का निरूपण, किसी अप्रसिद्ध अलंकार के प्रतिपादन तुल्य नहीं है।^१ अतः ध्वनि के प्रतिपादन में जो उत्साह है, वह समुचित ही है। वह ध्वनिविरोधियों के उस कथन का उत्तर है जिसमें ध्वनिवादियों के ध्वनि के प्रति उत्साहातिरेक को अकारण कहा गया था।

अतः 'ध्वनि' के अभाव को मँजने वालों की युक्तियों को निरस्त किया गया और व्यंग्यार्थ की अभिधेयार्थ से भिन्न सत्ता सिद्ध की गई। आचार्य आनन्दवर्धन ने व्यंग्यार्थ की दृष्टि से और व्यञ्जक की दृष्टि से भी व्यञ्जना व्यापार सिद्ध किया है। यहाँ व्यंग्यार्थ के स्तर पर सिद्धि का अवसर है। परन्तु, व्यञ्जक की दृष्टि से प्रतिपादन के पूर्व उन मतों का निराकरण भी आवश्यक है, जो व्यंग्यार्थ का लक्ष्यार्थ में और व्यञ्जना को लक्षणा में अंतर्भावित करना चाहते हैं।

१.१३ व्यंग्यार्थ के लक्ष्यार्थ में अन्तर्भाव का निषेध - मक्ति, 'ध्वनि' है,
यह कथन अनुपयुक्त है। इसका समाधान इस प्रकार होगा। 'मक्ति' 'ध्वनि' से एकत्व प्राप्त नहीं करती, क्योंकि इस ध्वनि का स्वरूप ही भिन्न है--

'मक्त्या विमर्ति नैकत्वं रूपमेवादयं ध्वनिः' वाच्यार्थ से भिन्न अर्थ (व्यंग्यार्थ) वाच्य-वाचक द्वारा जहाँ प्रधानता से तात्पर्यरूप में प्रकाशित होता है वहाँ ध्वनि होती है, और मक्ति तो उपचार मात्र है। मक्ति में ध्वनि का अन्तर्भाव करने वालों के तीन विकल्प हो सकते हैं --

(१) मक्ति और ध्वनि में अमेत ही है। इस शंका को निरस्त करते हुए आचार्य आनन्दवर्धन ने कहा है कि, 'मक्ति' और ध्वनि में स्वरूप का भेद होने से इनमें एकत्व नहीं हो सकता, क्योंकि व्यंग्यार्थ का प्राधान्य होने पर ही ध्वनि होती है और जब शब्द मुख्यार्थ को छोड़ कर, उसी से सम्बन्धित अन्य अर्थ की प्रतीति कराता है, तब लक्षणा होती है, इसलिये रूपभेद के कारण 'मक्ति' और 'ध्वनि' में एकत्व नहीं हो सकता।

१. महाविषयस्त यत् प्रकाशनं तदप्रसिद्धालंकारविशेषमात्रप्रतिपादने तुल्यमिति

(२) द्वितीय विकल्प यह है कि मक्ति, 'ध्वनि' का लक्षण हो । यह भी संभव नहीं है । मक्ति, ध्वनि का लक्षण नहीं हो सकती । यदि मक्ति को ध्वनि का लक्षण माना गया तो 'अतिव्याप्ति' और अव्याप्ति दोष होते हैं ।^१

अतिव्याप्तेरथाव्याप्तेर्न चासौ लक्ष्यते तच्च^{या}

'अतिव्याप्ति और अव्याप्ति के कारण यह ध्वनि उससे (तथा, मक्ति) लक्षित नहीं होती ।'

अतिव्याप्ति वहाँ होती है जहाँ मित्त विषय में भी लक्षण घटित होने लगे । ध्वनि से व्यतिरिक्त विषय में भी 'मक्ति' होती है ।^२ यदि ध्वनि का लक्षण मक्ति है तो जहाँ 'मक्ति' है वहाँ ध्वनि भी होनी ही चाहिये परन्तु ऐसा नहीं है । ऐसे स्थलों पर भी, जहाँ ध्वनि नहीं है, 'मक्ति' होती है । जहाँ व्यंग्यकृत महान सौष्ठव नहीं होता वहाँ भी कवि प्रसिद्धि के अनुरोध से अथवा उपचार या गौणी शब्दवृत्ति से व्यवहार करते हैं। ऐसे ---

परिस्तानं पीनस्तनजघनसंगादुमयतः,

स्तनोर्मध्यस्यान्तः परिमिलनमप्राप्य हरितम् ।

इदं व्यस्तन्यासं श्लथमुजलतादोपवलनैः,

कृशांग्याः सन्तापं वदति विसिनीपत्रशयनम् ॥^३

यह 'रत्नावली' नाटिका से उद्धृत श्लोक है । सामरिका मदनशैय्या को छोड़ कर चली गई है । तदुपरान्त राजा और विदूषक, कुंज में प्रवेश करते हैं । राजा सामरिका द्वारा छोड़ी हुई शैय्या को देखकर विदूषक से कहता है कि यह 'विसिनीपत्रशयनम्' उस कृशांगी के सन्ताप को कहता है । पूर्ण श्लोक^{का} अर्थ इस प्रकार है ।

१. नैव मक्त्वा ध्वनिर्लक्ष्यते । अतिव्याप्तेरव्याप्तेश्च ।

२. तत्रातिव्याप्तिर्ध्वनिव्यतिरिक्तेऽपि विषये भक्तेः सम्भवात् ।

३. ध्वन्यालोक आ. वि. पृ. ५६ ।

‘(सागरिका के) पुष्ट स्तन और जघन प्रदेश के संग से यह कमलपत्र की शैय्या दोनों ओर से मलिन हो गई है, मुर्का गई है। परन्तु कटिप्रदेश के माग से स्पर्शित न होने के कारण (परिमिलनमप्राप्य) बीच का माग हरा ही है। इसकी रचना (न्यासम्) शल्य मुजात्रों के हथर उधर फेंके जाने के कारण व्यस्त हो गई है। इस प्रकार की यह कमलपत्र की शैय्या उस कृशांगी के विरह संताप का कथन करती है।’

यहाँ ‘वदति’ में लदाणा है। परन्तु, यह ध्वनि का स्थल नहीं है। यदि लदाणा को ध्वनि का लदाण कहें तो यहाँ उसकी संगति कैसे होगी? क्योंकि यहाँ मक्ति (लदाणा) तो है ध्वनि नहीं। अतिव्याप्ति के अन्य उदाहरण निम्नलिखित हैं -

कृपिताः प्रसन्ना अवरुदितमुत्थो विहसन्त्यः ।

यथा गृहीतास्तथा हृदयं हरन्ति स्वैरिण्यो महिलाः ॥^१

स्वैरिणी महिलाएँ, कृपित, प्रसन्न अथवा रुदन से भी, हँसते हुए भी, सभी प्रकार चित्त का हरण कर लेती हैं। यहाँ ‘गृहीता’, और ‘हन्ति’ में लदाणा तो है पर ध्वनि यहाँ भी नहीं है। आचार्य आनन्दवर्धन ने ‘अतिव्याप्ति’ के प्रसंग को स्पष्ट करने के लिये निम्नलिखित दो उदाहरण और दिये हैं --

(१) मायायाः प्रहारो नवलतया दत्तः प्रियेण स्तनपृष्ठे ।^२

मृदुकोऽपि दुस्सह इव जातो हृदये सपत्नीनाम् ॥

प्रिय के द्वारा (प्रियेण) नवीना (नवलतया) माया के (मायायाः)

स्तनों पर दिया गया (दत्तः) मृदु प्रहार भी सपत्नियों के हृदय को दुस्सह हो गया (दुस्सह इव जातो हृदये सपत्नीनाम्) इस श्लोक में दत्तः में लदाणा है। किसी वस्तु पर से अपना अधिकार हटाकर अन्य के अधिकार में दे देने को दान कहते हैं प्रहार के साथ ‘दत्तः’ अनुपयुक्त है इसलिये यहाँ ‘दत्तः’ का लदयार्थ ही संगत होगा। परन्तु यहाँ भी ध्वनि का विषय नहीं है।

१. ध्वन्यालोक आ. वि. पृ. ६०

२. ध्वन्यालोक, आ. वि. पृ. ६०

(२) परार्थे यः पीडामनुभवति मंगिऽपि मधुरो,

यदीयः सर्वेषामिह त्वु विकारोऽप्यभिमतः ।

न सम्प्राप्तो वृद्धिं यदि स मूशमदोत्रपतिताः,

किमिदोदोषोऽसौ न नरगुणाया मरुमुवः ॥^१

‘जो दूसरों के लिये (परार्थे) पीडा का अनुभव करता है । (पीडामनुभवति), अपमानित होने पर भी (मंगिऽपि) मधुर रहता है (मधुरः) जिसका विकार, क्रोधादि (विकारोऽपि) भी सबको (सर्वेषाम्) अच्छा लगता है । (अभिमतः) । अनुचित स्थान में पहुँकर (मूशमदोत्र पतिताः) यदि वह वृद्धि नहीं पाता (वृद्धिं न सम्प्राप्तो) तो क्या यह हृद्गु का दोष है, उस अगुण मरुमु का दोष नहीं ।’

यहाँ हृद्गु (मन्ना) पदा में ‘अनुभवति’ क्रिया बाधितार्थ है, क्योंकि अनुभव तो चेतन का धर्म है, जहाँ हृद्गु का नहीं—अतः ‘अनुभवति’ का लक्ष्यार्थ ‘पीड्यमानत्वं’ लेना पड़ता है । इस प्रकार यहाँ लक्षणा (मक्ति) तो है, पर ध्वनि नहीं । इसलिए मक्ति (लक्षणा), ‘ध्वनि’ का लक्षण नहीं हो सकती, क्योंकि तब अतिव्याप्ति दोष होगा ।

‘मक्ति को ध्वनि का लक्षण मानने पर अव्याप्ति दोष भी होगा । क्योंकि ध्वनि का एक भेद अमिधामूलक भी है, जिसे विवक्षितान्यपरवाच्य कहा जाता है । इसके भी अनेक भेद होते हैं । इसमें लक्षणा होती ही नहीं । अतः ‘मक्ति’ को ध्वनि का लक्षण मानने पर इस प्रकार के उदाहरणों में जहाँ ध्वनि हो है, मक्ति नहीं है, ‘अव्याप्ति’ दोष होगा । इसलिए ‘अतिव्याप्ति’ और ‘अव्याप्ति’ दोषों के कारण मक्ति ध्वनि का लक्षण नहीं हो सकती ।^२

१. ध्वन्यालोक, आ. वि. पु. ६१

२. अव्याप्तिरप्यस्य लक्षणस्य । नाहि ध्वनिप्रमेदो विवक्षितान्यपरवाच्य-लक्षणः अन्ये च बहवः प्रकाराः..... तस्माद् मक्तिरलक्षणम्... पु. ६५

अन्य उक्ति से (उक्त्यन्तरेण) जो चारुत्व (चारुत्वम्) प्रकाशित करना (प्रकाशयन्) अशक्य होता है (अशक्यम्) उस चारुत्व का प्रकाशन करने वाला, व्यञ्जकत्व धारण करने वाला शब्द ही ध्वनि कहलाने का विषय है ।

उक्त्यन्तरेणाशक्यं यत् चारुत्वं प्रकाशयन् ॥

शब्दो व्यञ्जकतां बिभ्रद् ध्वन्युक्तेर्विषयीभवेत् ॥^१

इसका आशय हुआ कि व्यञ्जक शब्द द्वारा जिस चारुत्व का निष्पादन होता है वह चारुत्व अन्य किसी उक्ति से संभव नहीं है । और ऐसे ही शब्द को ध्वनि कहा जा सकता है । ध्वनि सिद्धान्त में 'शब्द', अर्थ, व्यापार, काव्य आदि सबके लिए विभिन्न व्युत्पत्तियों का आश्रय लेकर 'ध्वनि' शब्द का प्रयोग किया गया है । यहाँ व्यञ्जक शब्द को 'ध्वनि' कहने की युक्ति दी गई है ।

आचार्य आनन्दवर्धन, अपने विषय से भिन्न अर्थ में रूढ़ हो गये शब्दों को भी ध्वनि का विषय नहीं मानते । 'लवण' से निष्पन्न 'लावण्य' शब्द है । लावण्य का अर्थ है लवणयुक्त, परन्तु 'लावण्य' शब्द इस अर्थ से भिन्न अर्थ (सौन्दर्यादि) में रूढ़ हो गया है । इस प्रकार के शब्दों में ध्वनि का विषयत्व नहीं है --

रूढा ये विषयेऽन्यत्र शब्दाः स्वविषयादपि ।

लावण्याद्याः प्रयुक्तास्ते न भवन्ति पदं ध्वनेः ॥^२

('लावण्यादि' शब्द अपने विषय से भिन्न विषय में रूढ़ होकर प्रयुक्त होते हैं, वे भी 'ध्वनि' पद के विषय नहीं हैं)

इस प्रकार के शब्दों में उपचरित गौणी वृत्ति (लक्षणा) तो है ही । इस प्रकार विषय में कहीं ध्वनि हो भी तो वह उस रूढ़ शब्द के कारण नहीं होती, वरन् उसका कारण अन्य ही होता है ।

१. ध्वन्यालोक आ. वि. पृ. ६१

२. वही, पृ. ६२

इसके अतिरिक्त, लक्षणा में ध्वनि के अन्तर्भाव न होने के अन्य भी कारण हैं। जिस प्रयोजन का बोध कराने के लिये मुख्य अमिधा व्यापार को छोड़कर गुणवृत्ति का आश्रय लिया जाता है, उस प्रयोजन के प्रति 'शब्दस्खलद्गति' (बाधित) नहीं होता --

मुख्यां वृत्तिं परित्यज्य गुणवृत्त्यर्थदर्शनम् ।

यदुद्दिश्य फलं, तत्र शब्दो नैव स्खलद्गतिः ॥^१

इसका आशय यह है कि शब्द जब मुख्यार्थ में बाधित होता है, तब लक्षणा होती है। जैसे 'गंगायां घोषः' उदाहरण में 'गंगा प्रवाह में ग्राम की स्थिति' असंभव होने से 'गंगा' शब्द का 'प्रवाह' रूप मुख्यार्थ बाधित है- या कहें 'गंगा' शब्द अपने मुख्यार्थ में 'स्खलद्गति' है। मुख्यार्थ में स्खलद्गति होने से ही वह तट रूप लक्ष्यार्थ का बोध कराता है। इस प्रयोग का प्रयोजन है, शैत्य पावनत्वादि की प्रतीति। परन्तु इस प्रयोजन के प्रति गंगा शब्द स्खलद्गति नहीं है। इस प्रयोजन की प्रतीति के लिये ही मुख्य वृत्ति को त्याग कर लक्षणा द्वारा अर्थ-दर्शन कराया गया है।

लक्षणा द्वारा अर्थ-प्रतीति में, मुख्यार्थबाध, तथोग, रुद्धि अथवा प्रयोजन होना अनिवार्य है। परन्तु व्यंग्यार्थ (प्रयोजन) के प्रति शब्द के अर्थ में बाध न होने से अथवा कहें कि प्रयोजन में शब्द के स्खलद्गति न होने से प्रयोजन की प्रतीति लक्षणा द्वारा नहीं हो सकती। अतः प्रयोजन तो व्यंग्य ही होगा। इस प्रकार व्यञ्जनागम्य व्यंग्यार्थ (प्रयोजन) और बाधितमुख्यार्थ से प्रतीत लक्ष्यार्थ का भेद और स्वरूप स्पष्ट होने से लक्ष्यार्थ अथवा लक्षणा में व्यंग्यार्थ अथवा व्यञ्जना का अन्तर्भाव नहीं किया जा सकता। फिर भी यदि 'चारुत्वातिशयविशिष्ट अर्थ के प्रकाशनरूप प्रयोजन के सम्पादन में शब्द बाधितार्थ हो तब तो शब्द का प्रयोग ही दूषित होगा।'^२

१. ध्वन्यालोक आ. वि. पृ. ६२

२. 'तत्र हि चारुत्वातिशयविशिष्टार्थप्रकाशनलक्षणे प्रयोजते कर्तव्ये यदि शब्दस्यामुख्यता तदा तस्य प्रयोगे दूषितत्व स्यात् ।' पृ. ६२

इसलिये गुणवृत्ति तो वाच्य-वाचक मात्र पर आश्रित है ।

व्यंग्य-व्यञ्जक भाव पर आश्रित व्यञ्जना का यह लक्षण कैसे हो सकती है --

वाचकत्वाश्रयेणैव गुणवृत्तिर्व्यवस्थिता ।

व्यञ्जकत्वैकमूलस्य ध्वनेः स्यात्तल्लक्षणं कथम् ॥^१

(वाचक के आश्रय से गुणवृत्ति व्यवस्थित है, वह व्यञ्जकत्व पर आधारित ध्वनि का लक्षण कैसे हो सकती है ।)

तब मक्ति, ध्वनि के किसी भेद का उपलक्षण तो हो सकती है यह 'मक्ति' में ध्वनि का अन्तर्भाव करने का तृतीय संभावित विकल्प है --

'कस्यचिद् ध्वनिभेदस्य सा तु स्यादुपलक्षणम्'^२

मक्ति, वक्ष्यमाण ध्वनि के अनेक भेदों में से किसी विशेष भेद का उपलक्षण हो सकती है । तब भी सम्पूर्ण ध्वनि का उपलक्षण तो नहीं होगी । यदि दुर्जनतोष न्याय से यह मानें कि 'मक्ति' (लक्षण) से ध्वनि लक्षित हो सकती है । तब तो अभिधा व्यापार द्वारा ही समस्त अक्षर वर्ग भी लक्षित हो सकती है ऐसी स्थिति में पृथक् पृथक् अक्षरों का लक्षण करने की आवश्यकता ही क्या है ।^३

यदि मानें कि पहले ही ध्वनि का लक्षण कर दिया गया है, तो इससे ध्वनि का ही पक्ष सिद्ध होता है --

लक्षणोऽन्यः कृते चास्य पक्षसंसिद्धिरेव नः ।^४

१. ध्वन्यालोक पृ. ६५

२. ध्वन्यालोक, आ. वि. पृ. ६७

३. सा पुनर्मक्तिर्वक्ष्यमाणप्रभेदमध्यादन्यतमस्य भेदस्य यदि नामोपलक्षणतया सम्भाव्येत । यदि च गुणवृत्त्यैव ध्वनिर्लक्ष्यते इत्युच्यते तदाभिधाव्यापारेण तदितरोऽक्षरवर्गः समग्र एव लक्ष्यते इति प्रत्येकमक्षरानां लक्षणकरणवैयर्थ्यं प्रसङ्गः..... पृ. ६७

४. ध्व. आ. वि. , पृ. ६७

क्योंकि 'ध्वनि' का लक्षण पहले ही किया गया है, इससे सिद्ध होता है कि ध्वनि है। और 'ध्वनि' है 'यह तो हमारा (ध्वनिवादियों) मत है ही। वह हमारा मत पहले से ही सिद्ध है अतः हम तो बिना प्रयत्न ही सफल हो गये।' ^१

१.१४ ध्वनि की अनास्थेयता का निवारण - ध्वनि विरोधियों का अंतिम विकल्प है, ध्वनि के गिरानोचर होने का। ऐसे लोगों को आचार्य आनन्दबर्धन का उत्तर है कि --

'संज्ञाओं के हृदयों को आनन्द देने वाली ध्वनि अर्णनीय (अनास्थेय) है--यह कथन भी परीक्षा करके कहा हुआ नहीं है।' क्योंकि उपर्युक्त रीति से ध्वनि के सामान्य और विशेष लक्षण कर दिये जाने पर भी यदि उसे अनास्थेय ही कहा जायगा तो, ऐसी अनास्थेयता (तत्) का प्रसार तो सभी वस्तुओं में हो सकेगा।' ^२

अर्थात् व्यंग्यार्थ का अस्तित्व सिद्ध कर दिया गया है, व्यंग्यार्थ की प्रधानता का आस्थान कर ध्वनि की परिमाणा की गई है। लक्षणा से उसका भेद भी प्रतिपादित किया गया। इसके बाद भी यदि ध्वनि को गिरानोचर-अनास्थेय ही कहा जाय, तो फिर संसार की कोई भी वस्तु अनास्थेय हो सकती है। यदि अनास्थेय कहने से यह तात्पर्य है कि ध्वनि महान है, अन्य काव्यों में ध्वनि काव्य की श्रेष्ठता अर्णनीय है। इस प्रकार 'अनास्थेयता' में अतिशयोक्ति द्वारा इसकी उत्कृष्टता प्रतिपाद्य है, तब तो ठीक है।

१.१५ व्यंजक के दृष्टिकोण से व्यंजना सिद्धि-- तृतीय उद्योत में आचार्य ने वर्ण, सन्ध, सन्धश्चि, संधटना आदि का व्यंजकत्व प्रतिपादित कर ध्वनि के भेद-प्रमेदों का प्रदर्शन किया है। व्यंजना विरोधी, इस प्रकार के व्यंजकत्व पर प्रश्नचिह्न लगाते हैं। उनके मतानुसार, व्यंग्य अर्थ का प्रकाशन ही पर्याप्त है तब यह पृथक् व्यंजकत्व क्या है? (किमिदं व्यंजकत्वं नाम) तथा जिस अर्थ का प्रतिपादन आचार्य आनन्दबर्धन ने किया है, उसका व्यंजकत्व हो नहीं सकता,

१. स च प्रागेव संसिद्ध इति, अयत्नसम्पन्नसमीहितायाः सम्पन्नाः स्मः. पृ. ६७

२. यत उक्त्या नीत्या... तत् सर्वेणामेव वस्तु उत्प्रेक्ष्यम्... पृ. ६८

(नहि व्यञ्जकत्वं व्यङ्ग्यत्वं चार्थस्य) व्यञ्जक की सिद्धि पर व्यङ्ग्य आधारित है और व्यञ्जकत्व की सिद्धि को व्यङ्ग्य की अपेक्षा है। व्यङ्ग्य और व्यञ्जक अन्योन्याश्रित है। अतः एक के असिद्ध होने पर दूसरा भी सिद्ध नहीं

हो सकता। क्योंकि अर्थ का व्यङ्ग्यत्व नहीं हो सकता, इसलिये व्यङ्ग्य की सिद्धि ही नहीं हुई। व्यङ्ग्य और व्यञ्जक, क्योंकि सापेक्षा है अतः व्यञ्जक भी स्थापित नहीं हुआ। इसलिए व्यञ्जना नहीं है; यह व्यञ्जना विरोधियों का एक और तर्क है। परन्तु प्रथम उद्योत में वाच्य से अतिरिक्त व्यङ्ग्य की स्थापना आचार्य आनन्दवर्धन कर चुके हैं। विरोधियों का मत है कि इस वाक्य व्यतिरिक्त अर्थ को 'व्यङ्ग्यार्थ' ही क्यों कहा जाय ?^१ जहाँ व्यङ्ग्यार्थ कहा जाने वाला अर्थ प्रधानरूप से अवस्थित है, वहाँ उसे वाच्यार्थ कहना ही युक्तिसंगत है। क्योंकि वाक्य उस अर्थ के प्रति ही प्रयुक्त है।^२ अतः उस अर्थ को प्रकाशन करने में वाक्य का अभिधा व्यापार ही है, तब इस अन्य (व्यञ्जना) व्यापार की कल्पना क्यों ? तात्पर्य रूप जो अर्थ है, वह मुख्य होने से वाच्यार्थ ही है। इस मुख्य तात्पर्यरूप अर्थ के बीच में जो अन्य वाच्यार्थ की प्रतीति होती है, वह उस मुख्य तात्पर्यरूप अर्थ की प्रतीति में उपाय मात्र है। जैसे वाक्यार्थ की प्रतीति में पदार्थ-प्रतीति उपाय मात्र है वैसे ही तात्पर्यरूप अर्थ की प्रतीति के पूर्व प्रतीत होने वाला वाच्यार्थ उपाय मात्र है। इस प्रकार तात्पर्यवादी (व्यञ्जनाविरोधी) तात्पर्य में ही व्यङ्ग्यार्थ का पर्यवसान कर उसे वाच्यार्थ ही कहना चाहते हैं तथा व्यङ्ग्य, व्यञ्जक और व्यञ्जना व्यापार का निषेध करते हैं। उसके मतानुसार इस सब की आवश्यकता

१. सत्यमेवैतत् । प्रागुक्तशुक्तिमिवाच्यव्यतिरिक्तस्य वस्तुतः सिद्धिकृता, स त्वयो व्यङ्ग्यतयैव कस्मात् व्यपदिश्यते ? पृ. २५३

२. यत्र च प्राधान्येनावस्थानं तत्र वाच्यतयैवासा व्यपदेश्युक्तः । तत्परत्वाद् वाक्यस्य । पृ. २५३.

३. किन्तस्य व्यापारान्तरकल्पनया ?

४. या स्वन्तरा तथाविधे विषये वाच्यान्तरप्रतीतिः सा तत्प्रतीतेरुपायमात्रं, पदार्थ पदार्थप्रतीतिरिव वाक्यार्थप्रतीतिः । पृ. २४५

ही नहीं है। आचार्य आनन्दवर्धन ने, व्यञ्जनाविरोधियों की उपर्युक्त युक्तियों का लंछन कर व्यञ्जना की सिद्धि की है।

जहाँ शब्द अपने अर्थ को अमिधा से बोधन कराता हुआ अन्य अर्थ का भी बोध कराता है ; वहाँ उसके स्वार्थामिधायित्व (अपने अर्थ का अमिधा द्वारा बोधन में) और अर्थान्तर अवगमहेतुत्व (अन्य अर्थ का बोध कराने में) में अमेद माना जायगा या मेद, इन दोनों में अमेद तो माना नहीं जा सकता,^१ क्योंकि ये दोनों व्यापार भिन्नविषय और भिन्नरूप होते हैं। यथा शब्द का वाचकत्वरूप व्यापार शब्द के अपने अर्थ के विषय में होता है और समकत्वरूप व्यापार अन्य अर्थ के विषय में। वाच्य और व्यंग्य के संबंध में 'स्व' और 'पर' के व्यवहार को भूला नहीं जा सकता। वाच्यार्थ की प्रतीति साक्षात् संबंध से होती है, और व्यंग्यार्थ की प्रतीति परंपरया (संबन्धि-सम्बन्ध) संबंध से।^२ वाच्यार्थ, शब्द से साक्षात् संबंधित होता है और दूसरा अर्थ वाच्यार्थ के सामर्थ्य से आदिष्ट होता है। इसीलिये इसे परंपरया संबंध से सम्बन्धित कहा गया है। यदि इस दूसरे अर्थ का शब्द से साक्षात् संबंध हो तो उसमें अन्य अर्थ 'इस प्रकार के व्यवहार की आवश्यकता ही क्या रहेगी ? अतः उन दोनों का विषय-मेद प्रसिद्ध है। आशय यह हुआ कि शब्द अपने अर्थ का बोध अमिधा व्यापार द्वारा कराता है। इस स्वार्थ-बोधन के साथ अन्य अर्थ का भी बोध कराता है। यह 'अन्य अर्थ' इसी लिये 'अन्य अर्थ' कहा जाता है कि यह शब्द का वाच्यार्थ नहीं होता। इसलिये वाच्यार्थ से भिन्न अर्थ की सत्ता माननी ही होगी। यही नहीं, वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थ में स्वरूप मेद भी है।^३ क्योंकि जो अमिधाशक्ति है वही अवगमन (व्यञ्जक) शक्ति नहीं है। उदाहरणार्थ गीतादि को ले सकते हैं। गीत शब्द

१. यत्र शब्दः स्वार्थमभिधानोऽर्थान्तरमवगमयति तत्र यत्तस्य स्वार्थामिधायित्वं यच्च तदर्थान्तरावगमहेतुत्वं तयोरविशेषो विशेषो वा ? न तावदविशेषः। तु. उ. पृ. २५४

२. न च स्वपरव्यवहारो वाच्यव्यंग्ययोरपक्षोक्तुं शक्यः। एकस्य सम्बन्धित्वेन प्रतीतेः अपरस्य सम्बन्धित्वेन। तु. उ. पृ. २५५

३. रूपमेदोऽपि प्रसिद्ध एव।

अवाचक होते हैं--उनसे किसी अभिधार्थ की प्रतीति नहीं होती तथापि उनसे रसादिरूप अर्थ का अवगम होता है । इस प्रक्रिया में अभिधा का व्यापार नहीं होता, परन्तु अवगमन (व्यञ्जकत्व) व्यापार तो है ही इसलिये अभिधा व्यापार से पृथक् व्यञ्जकत्व व्यापार स्वीकार करना चाहिये । गीतादि ही नहीं शब्द रहित चेष्टाओं से भी विशेषण अर्थ का प्रकाशन प्रसिद्ध है । चेष्टाओं में तो अभिधाव्यापार की गति ही नहीं है, तब चेष्टाओं से विशेषण अर्थों की अभिव्यक्ति में कौन सा व्यापार होगा ? व्यापार होना तो अनिवार्य ही है, इसलिये वह अवगमन रूप (व्यञ्जना) व्यापार ही स्वीकार्य है । निम्नलिखित श्लोक --

ब्रीडायोगान्तवदनया सन्निधाने गुरूणां
वदोत्कम्प्य कुचकलशयोर्मन्युमन्तर्निगूह्य ।
तिष्ठेत्पुक्लं किमिव न तथा यत् समुत्सृज्य वाच्यं,
मय्यासक्तश्चकितहरिणीहारिनेत्रत्रिभागः ॥

‘गुरुजनों के समीप होने के कारण लज्जा से सिर कुकाये, कुचकलशों को कंपित करने वाले दुःखावेग को हृदय में ही दबा कर भी आंसू टपकाते हुए चकित हरिणी के समान हृदयाकण्ठिक नेत्रत्रिभाग जो मुक पर धोका, उसके द्वारा ठहरा, मत जाओ, क्या यह नहीं कहा ?’ में कवि ने चेष्टा विशेषण से अर्थ का प्रकाशन दिखलाया ही है । परन्तु वाच्य अर्थ के लिये शब्द आवश्यक है । इसलिये शब्द का अभिधा द्वारा स्वार्थ-बोधन और अन्य अर्थ का अवगम, निम्न विषय और निम्न रूप होने से पृथक् ही है, उनका भेद स्पष्ट है । क्योंकि इनमें भेद है, इसलिये अभिधेय के सामर्थ्य से आदिप्राप्त व्यंग्य (अवगमनस्य) को वाच्य नहीं कहा जा सकता ।^१ आनन्दवर्धन उस व्यंग्य अर्थ को शब्द व्यापार का विषय (शब्दव्यापारगोचरत्व) तो स्वीकार करते हैं । परन्तु वह (व्यंग्य अर्थ) वाचकत्व रूप में शब्द के व्यापार का विषय नहीं है, वरन यह व्यापार व्यंग्य रूप से ही है ।

१. ध्वन्यालोक, आ. वि. पृ. १६६

२. विशेषणश्चेत्, न तर्हिदानीमवगमनस्य अभिधेयसामर्थ्यादिप्राप्तस्यार्थान्तरस्य वाच्यत्वव्यपदेशता ।

प्रसिद्ध अभिधा के पश्चात्, संबन्ध की योग्यता से (प्रसिद्धाभिधाना-
न्तरसम्बन्ध योग्यत्वेन) उस अर्थान्तर की प्रतीति होने के कारण (च अर्थान्तरस्य
प्रतीतेः) और स्वार्थ का बोध कराने वाले (स्वार्थाभिधायिना) शब्द से
भिन्न शब्द से (शब्दान्तरेण) जिस अर्थ की प्रतीति होती है, उसके विषय
में 'प्रकाशन' कहना ही युक्तियुक्त है ।^१

तात्पर्यवादियों ने व्यञ्जना का निषेध करते हुए कहा है कि
अन्य अर्थ की प्रतीति के बीच जो अर्थ प्रतीत होता है वह तो उपाय मात्र
है और तात्पर्य रूप अन्य अर्थ की प्रतीति में उसका वही स्थान है जो
वाक्यार्थबोध का है । वाक्यार्थबोध में पदार्थबोध उपाय मात्र ही है । वाच्यार्थ
और व्यंग्यार्थ में पदार्थ और वाक्यार्थ न्याय की आचार्य आनन्दवर्धन
असंगत मानते हैं । उनके अनुसार मट्टमत, न्याय आदि में भी इस स्थिति
का निषेध है । आनन्दवर्धन के अनुसार -

‘वाच्य और व्यंग्य में पदार्थ--वाक्यार्थन्याय नहीं बनता ।’^२

वैयाकरण, पद पदार्थ भेद को स्वीकार नहीं करते । पद-प्रत्यय
कल्पना बालबुद्धि वालों के लिये है । यह मार्ग ही वैयाकरणों के मतानुसार
अस्तित्व है । सत्य तक पहुँचने का मार्ग मात्र माना जा सकता है--इसीलिये
वैयाकरण मत में--

पदे न वर्णा विद्यन्ते दणोष्वव्यक्ता न च ।

वाक्यात् पदानामत्यस्तं प्रविशको न कश्चन ।।^३

अतः वैयाकरणों को अलंकारितावादी भी कहा जाता है । यहाँ
इस प्रकरण का प्रसंग यही है कि तात्पर्यवादी जिस वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थ
में पदार्थ-वाक्यार्थ न्याय घटित करते हैं, वैयाकरणों के मतानुसार वह न्याय

१. प्रसिद्धाभिधानान्तरसम्बन्धयोग्यत्वेन च तस्यार्थान्तरस्य प्रतीतेः शब्दान्तरेण
स्वार्थाभिधायिना यद्विधायीकरणं तत्र प्रकाशनोक्तिरेव । पृ. २५६

२. न च पदार्थवाक्यार्थन्याया वाच्यव्यंग्ययोः । यतः पदार्थप्रतीतिरसत्यैवेति
कैश्चिद् विद्वद्भिर्नास्थितम् ।

३. ध्वन्यालोक आ.वि. तु.उ. पृ. २५६

बनता ही नहीं है । जो इस पद-पदार्थ प्रतीति को असत्य नहीं मानते, उन नैयायिक आदि को पदपदार्थ और पदार्थ-वाक्यार्थ में वही न्याय मानना होगा जो घट और उसके उपादान कारण में है । घट और उसके उपादान में नैयायिक समवाय सम्बन्ध मानते हैं । समवाय सम्बन्ध वह है जिसमें कारण के विनष्ट होने पर कार्य भी विनष्ट हो जाता है ।

घट के बन जाने पर उसके उपादान कारण की पृथक् उपलब्धि नहीं होती वैसे ही वाक्यार्थ की प्रतीति के बाद पदार्थ प्रतीति अथवा पदार्थ प्रतीति के बाद पद-प्रतीति नहीं होती ।^१ यदि इनकी पृथक् रूप से प्रतीति मानी जाय तो वाक्यार्थ बुद्धि नहीं रहेगी । अतः वाच्य और व्यंग्य में यह पद-पदार्थ न्याय संगत नहीं है ।^२ वाक्यार्थ की प्रतीति के समय पृथक्-पृथक् पद-पदार्थादि की प्रतीति नहीं रहती, परन्तु वाच्य और व्यंग्य के प्रसंग में, व्यंग्यार्थ की प्रतीति के समय वाच्य बुद्धि दूर नहीं होती । वाच्य की ह्याया से अविनामाव से संबंधित व्यंग्यार्थ प्रकाशित होता है ।^३ वाच्य के बिना व्यंग्यार्थ की प्रतीति ही नहीं होगी, अतः वाच्यबुद्धि का रहना आवश्यक है, पर वाक्यार्थ ज्ञान के समय पद-पदार्थ प्रतीति नहीं रह सकती ।

अतः निष्कर्ष यह हुआ कि तात्पर्यवादियों ने जो 'या त्वन्तरा तथाविधे विषये वाच्यान्तरप्रतीतिः सा तत्प्रतीतेरुपायमात्रं, पदार्थप्रतीतिरिव वाक्यार्थप्रतीतेः ।'^४ कहा था, संगत नहीं है । इस लिये शब्द की स्वार्था-मिव्यक्ति और अर्थान्तरामिव्यक्ति ये दोनों भिन्न-भिन्न हैं । तब प्रतीयमान अर्थ को तात्पर्यविषयीभूत अर्थ मानकर, वाच्यार्थ नहीं कहा जा सकता ।

१. तथैव वाक्ये तदर्थे वा प्रतीते पदतदर्थानाम् पृ. २५७

२. न त्वेन वाच्यव्यंग्ययोर्न्यायः पृ. २५७ ।

३. न हि व्यंग्ये प्रतीयमाने वाच्यबुद्धिदूरी भवति । वाच्यावमात्राविनामावेन तस्य प्रकाशनात् ।

४. 'य्ये' : पृ. २५४

१. १६ वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थ में घट-प्रदीप न्याय--यदि वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थ में कोई न्याय घटित होता है तो वह प्रदीप न्याय ही है। जैसे प्रदीप के द्वारा घट की प्रतीति उत्पन्न होने पर भी प्रदीप का प्रकाश निवर्तित नहीं होता, उसी प्रकार व्यंग्य की प्रतीति में भी वाच्यावभास रहता है।^१ प्रथम उद्योत में वाच्य और व्यंग्य का संबंध निरूपित करते हुए कहा गया था- -

आलोकाधीं यथा दीपशिक्षायां यत्त्वान् जनः ।

तदुपायतया तद्वर्धे वाच्ये तदादृतः ॥१॥

यथा पदार्थद्वारेण वाक्यार्थः सम्प्रतीयते ।

वाच्यार्थपूर्विका तद्वत् प्रतिपत्तस्य वस्तुनः ॥२॥

स्वसामर्थ्यवर्धनेन वाक्यार्थं प्रथयन्नपि ।

यथा व्यापारनिष्पत्तौ पदार्थो न विभाव्यते ॥३॥

जैसे आलोक चाहने वाला मनुष्य, दीपशिक्षा में (आलोक का उपाय होने के कारण) यत्त्वान् होता है, वैसे ही व्यंग्यार्थ में आदर वाला उसके उपनयस्वरूप वाच्यार्थ में यत्त्वान् होता है ॥१॥

जैसे पदार्थ के द्वारा वाक्यार्थ का बोध होता है, वैसे प्रतीयमान वस्तु (अर्थ) की प्रतीति वाच्यार्थ-पूर्वक होती है ॥२॥

पदार्थ अपने सामर्थ्य से वाक्यार्थ का प्रतिपादन करते हुए भी वाक्यार्थ की निश्चि हो जाने पर पृथक् भासित नहीं होता ॥३॥

उपर्युक्त कारिका संख्या २ में पदार्थ और वाक्यार्थ की बात कही गई है, तब ध्वनिवादियों के अनुसार भी वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थ में पदार्थ-वाक्यार्थ न्याय घटित हो रहा है फिर तात्पर्यवादी और आनन्दवर्धन की मान्यता में भेद कहा हुआ ? इस प्रश्न का समाधान करते हुए आचार्य आनन्दवर्धन ने कहा है कि प्रथम उद्योत की इन कारिकाओं का लक्ष्य, उपाय का सादृश्यत्व मात्र बतलाना है,^१ वस्तुतः पदार्थ-वाक्यार्थ न्याय घटित करना नहीं। जैसे पदार्थ,

१. तस्माद् घटप्रदीपन्यायस्तयोः । यथैव हि प्रदीपद्वारेण घटप्रतीतावुत्प-
न्नायां न प्रदीपप्रकाशो निवर्तते तद्वद् व्यंग्यप्रतीतौ वाच्यावभासः । पृ. २५७

२. तदुपायत्वमात्रात् साम्यविवक्षायां पृ. २५७

वाक्यार्थ का उपाय है, वैसे वाक्यार्थ व्यंग्यार्थ का उपाय है, इतना ही उस कारिका 'यथा पदार्थद्वारेण...' आदि का आशय है। उससे पदार्थ वाक्यार्थ न्याय नहीं समझना चाहिये।

वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थ में आचार्य आनन्दवर्धन ने घट-प्रदीप न्याय स्वीकार किया है। इससे पुनः एक शंका उठती है कि घटप्रदीप-न्याय में दीप और घट इन दो का एक साथ प्रकाशन होता है, इस न्याय को वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थ में घटित करने पर, वाक्य के दो अर्थ होने लगेंगे,

और इस प्रकार वाक्य की परिमाणा ही व्यर्थ हो जायगी क्योंकि वाक्य एकार्थत्व की प्रतीति कराने वाला ही होता है^१ (एकार्थ्यस्तदाणत्वात्)

आनन्दवर्धन के मतानुसार वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थ के प्रसंग में यह दोष नहीं आता। क्योंकि वाच्य और व्यंग्य की स्थिति गौण और प्रधान आवि होती है। कहीं व्यंग्य अर्थ प्रधान और वाच्य उपसर्जनीमाव से स्थित होता है और कहीं वाच्य प्रधान होता है, व्यंग्यार्थ गौणरूप से रहता है।^२ जहाँ व्यंग्यार्थ की प्रधानता होती है, वही ध्वनि नहीं मयी है। अतः यह सिद्ध होता है कि वाक्य के व्यंग्यनिष्ठ होने पर भी, व्यंग्यार्थ, अभिधेय नहीं वरन् व्यंग्य ही होता है।^३ आशय यह हुआ कि व्यंग्यार्थ की प्रतीति में भी वाच्यार्थ की स्वस्थिति तो रहेगी ही, यही वाच्यार्थ अभिधेय है, वाच्यार्थ रूप उपाय से व्यंग्यार्थ की प्रतीति होती है, अतः व्यंग्यार्थ अभिधेय नहीं है। उसे व्यंग्य ही मानना होगा।

१. नन्वेवं युगपदर्थद्वययोगित्वं वाक्यस्य प्राप्तं, तदभावे च तस्य वाक्यत्वमविधत्ते। तस्या एकार्थ्यस्तदाणत्वात्। ... पु. २५८

२. नैवा दोषः गुणप्रधानभावेन तयोर्व्यवस्थानात्। व्यंग्यस्य हि क्वचित् प्राधान्यं वाच्यस्योपसर्जनीमावः। क्वचिद्वाच्यस्य प्राधान्यमपरस्य गुणमावः, तत् व्यंग्यप्राधान्ये ध्वनिरित्युक्तमेव। ... पु. २५८

३. व्यंग्यपरत्वेऽपि वाक्यस्य न व्यंग्यस्याभिधेयत्वमपितु व्यंग्यत्वमेव। पु. २५८

१.१७ व्यंग्यार्थ के वाच्यत्व के निषेध का एक और तर्क-- जहाँ शब्द व्यंग्यार्थनिष्ठ नहीं होता, व्यंग्यार्थ गुणीभूत होता है, वहाँ व्यञ्जना विरोधी भी उस गुणीभूत व्यंग्य को वाच्यार्थ तो नहीं मानेंगे। परन्तु इस गुणीभूत व्यंग्य की स्थिति यह सिद्ध करती है कि शब्द का कोई व्यंग्य अर्थ भी होता है।^१ और जब व्यंग्यार्थ के गुणीभूतत्व को स्वीकार करते हैं, तो जहाँ उसका प्राधान्य होता है, वहाँ उसे अस्वीकार कैसे किया जा सकता है। इस लिए व्यञ्जकत्व को वाचकत्व से पृथक् ही मानना होगा।

१.१८ आश्रयभेद से व्यञ्जकत्व की प्रामाणिकता-- वाचकत्व का आश्रय शब्द ही होता है, शब्द से भिन्न अभिधेयार्थ का प्रतिपादन संभव नहीं है। परन्तु व्यंग्यार्थ का आश्रय शब्द भी है और अर्थ भी। अतः व्यञ्जकत्व केवल शब्द का ही नहीं होता अर्थ का भी होता है। जहाँ एक अर्थ अन्य अर्थ की व्यञ्जना करे वहाँ अर्थ में व्यञ्जकत्व है। इसलिये आश्रय के भेद से भी व्यञ्जकत्व का भेद प्रमाणित होता है -

‘इतश्च वाचकत्वाद् व्यञ्जकत्वस्यान्यत्वं, यद्वाचकत्वं शब्दकाश्रय-
मितरत्तु शब्दाश्रयमथाश्रयं च शब्दार्थयोर्द्वयोरपि व्यञ्जकत्वस्य प्रतिपादितत्वात् ।

अतः अभिधाशक्ति और तात्पर्य शक्ति से भिन्न व्यञ्जकत्व व्यापार रूप व्यञ्जना शक्ति है।

१.१९ सदाकत्व और व्यञ्जकत्व भेद प्रकरण--मुख्यार्थ बाधित होने पर सादृश्येतर संबंध से (सदाणा) अथवा सादृश्य संबंध से शब्द अन्य अर्थ की प्रतीति कराता है। सादृश्य संबंध पर आधारित को गुण वृत्ति कहते हैं और सादृश्येतर पर आधारित को सदाणा कहते हैं। पूर्व प्रकरण में वाचकत्व और व्यञ्जकत्व में भेद बतलाते हुए वाच्यत्व की शब्दाश्रयता और व्यञ्जकत्व के

१. तदस्ति तावद् व्यंग्यः शब्दानां कश्चिद् विषय इति ।

शब्दाध्यायित्व का प्रतिपादन किया था । जैसे व्यञ्जकत्व शब्द और अर्थ दोनों के आश्रित है, वैसे ही लक्षणा अथवा गुणवृत्ति भी शब्द और अर्थ दोनों के आश्रित है । तब लक्षकत्व में ही व्यञ्जकत्व को भी क्यों न मान लिया जाय, उसके पृथक् प्रतिपादन की क्या आवश्यकता है ? इस प्रश्न का समाधान करने के लिये ही आचार्य आनन्दवर्धन ने इस प्रसंग को प्रारंभ किया है । गुणवृत्ति में व्यञ्जकत्व का अंतर्भाव करने वालों का मत है कि वह (गुणवृत्ति) भी उपचार और लक्षणा से दोनों (शब्द और अर्थ) में आश्रित होती है ; इसे स्वीकार करते हुए भी आचार्य आनन्दवर्धन गुणवृत्ति और व्यञ्जकत्व में स्वरूपगत और विषयगत भेद मानते हैं ।

(१) स्वरूप भेद -- गुणवृत्ति को सभी अमुख्य शब्द व्यापार मानते हैं , इसीलिये उसे गुणवृत्ति कहा भी जाता है, परन्तु व्यञ्जकत्व, शब्द का मुख्यतया अर्थव्यापार है । तीन प्रकार का व्यंग्यार्थ कहा गया है -- रस, कर्त्तार और वस्तुरूप । इन तीनों अर्थों की प्रतीति, किसी भी प्रकार वाच्यार्थ (अर्थात्) से अमुख्य रूप में नहीं दिखाई पड़ती ।^१

द्वितीय बात यह भी है कि अमुख्यरूप में स्थिति वाचकत्व ही गुणवृत्ति है और व्यञ्जकत्व तो वाचकत्व से अत्यंत ही भिन्न है ।

तृतीय भेद यह है कि गुणवृत्ति में जब अर्थ अन्य अर्थ को लक्षित करता है तब लक्षणीय अर्थ के रूप में स्वयं को परिणत करके ही ऐसा करता है -- यथा 'गंगायां घोषः' में गंगा पद स्वयं के अर्थ को छोड़कर लक्षणीय 'तट' रूप अर्थ में परिणत होकर 'तट' का ही बोधन करता है, इस स्थिति में इसको अपने अभिधेयार्थ का त्याग करना होता है । परन्तु व्यञ्जकत्व में इस प्रकार वाच्यार्थ को त्यागने की आवश्यकता नहीं होती । इस व्यञ्जकत्व रूप व्यापार में वाच्यार्थ स्वयं को प्रकाशित करता हुआ ही अन्य अर्थ का प्रकाशन करता है । जैसे दीपक स्वयं को प्रकाशित करता हुआ ही 'घट'

१. गुणवृत्तिस्तूपचारेण लक्षणाया चोभयात्रयापि भवति, किन्तु ततोऽपि व्यञ्जकत्वं स्वरूपतो विषयतश्च भिद्यते । स्वरूपभेदस्तावदयम्, यदमुख्यतया व्यापारी गुणवृत्तिः प्रसिद्धा । व्यञ्जकत्वं तु मुख्यतयैव शब्दस्य व्यापारः । न ह्यन्यथा व्यंग्यप्रतीतियां तस्या अमुख्यत्वं मनागपि लक्ष्यते ।

को भी प्रकाशित करता है । उदाहरणार्थ यह श्लोक लें^१—

एवं वादिनि देवर्षीं पाश्वे पितुरधोमुखी ।

लीलाकमलपत्राणि गणयामास पार्वती ॥

(देवर्षी के ऐसा कहने पर (एवं वादिनि) पिता के पास बैठी (पाश्वे पितुः) पार्वती नीचा मुख कर कमल के पत्रे गिनने लगी (पार्वती त्रयोमुखी लीलाकमलपत्राणि गणयामास ।)

इस श्लोक में पहले वाच्यार्थ का बोध होता है--'कमलपत्र गिनना' आदि, तब इससे लज्जादि व्यंग्य की प्रतीति होती है ।

परन्तु उपादान लक्षणा (अजहत्स्वाधा) अथवा अर्थान्तरसंक्रमित वाच्य ध्वनि में जहाँ शब्द अपने अर्थ को ग्रहण करता हुआ ही अन्य अर्थ की प्रतीति कराता है वहाँ 'लक्षणा' का ही व्यवहार करें, तो ऐसा करने पर लक्षणा ही मुख्य व्यापार होने लगेगा, क्योंकि प्रायः वाक्य, वाच्य से व्यतिरिक्त तात्पर्यरूप अर्थ के प्रकाशक होते ही हैं ।^२

अभी 'लीलाकमलपत्राणि गणयामास पार्वती' श्लोक का उदाहरण देकर यह कहा गया था कि वाच्यार्थ स्वयं को प्रकाशित करता हुआ अन्यार्थ (व्यंग्यार्थ) का प्रकाशक होता है । इस पर यह प्रश्न उठता है कि--यह तो अर्थ का व्यङ्ग्यत्व हुआ, क्योंकि अर्थ ही प्रकाशक कहा जा रहा है, इस स्थिति में शब्द का व्यापार क्या होगा ?^३

इसका समाधान यह है--कि प्रकरण आदि की सहायता से युक्त शब्द के सामर्थ्य से एक अर्थ अन्य अर्थ की प्रतीति कराता है-- अर्थ की यह व्यङ्ग्यत्व शक्ति शब्द के सामर्थ्य से ही है । इसलिये शब्द का व्यङ्ग्यत्व कहा जाता है । पुनः व्यङ्ग्यत्व में--अस्त्वद्गतित्व, समयानुपयोगित्व, और पृथग्व्यवसायित्व का निषेध कैसे हो सकता है ।^४ ये तीनों ही विशेषताएँ व्यङ्ग्यत्व

१. व्यङ्ग्यत्वमार्गे तु यदाधोऽर्थान्तरं बोधयति तदा स्वरूपं प्रकाशयन्नेवा-

साबन्धस्य प्रकाशकः प्रतीयते प्रदीपवत् । यथा 'लीलाकमलपत्राणि गणयामास पार्वती' इत्यादी पृ. २६०

२. यस्मात् प्रायेण वाक्यानां वाच्यव्यतिरिक्ततात्पर्यविषयाध्यायिमासित्वम्. पृ. २६१

३. ननु त्वत्पदोऽपि यदाधो व्यङ्ग्यत्रयं प्रकाशयति तदा शब्दस्य कीदृशो व्यापारः?

४. अस्त्वद्गतित्वं, समयानुपयोगित्वं पृथग्व्यवसायित्वमिति त्रयं कथमपह्न्यते पृ. २६१

को गुणवृत्ति से भिन्न सिद्ध करती है।

(क) अस्सलदगतित्व--लक्षणों में शब्द स्वार्थ में स्सलदगति होकर ही अन्य अर्थ लक्षित करता है। परन्तु, व्यञ्जकत्व में, शब्द स्सलदगति नहीं होता।

(ख) समयानुपयोगित्व--लक्षणों में शब्द जिस अर्थ को लक्षित करता है वह किसी न किसी रूप में अभिधेयार्थ से सम्बद्ध ही होता है। इसलिये किसी न किसी अंश में सकेतग्रह भी होता ही है। परन्तु शब्द जिस अर्थ की व्यञ्जना करता है, उसमें किसी भी प्रकार सकेतग्रह नहीं होता, इसलिये शब्द के व्यञ्जकत्व में 'समयानुपयोगित्व' कहा गया है। अर्थात् उसमें समय (सकेतग्रह) का अनुपयोगित्व होता है।

(ग) पृथगवमासित्व--गुणवृत्ति में मुख्यार्थ और लक्ष्यार्थ का भेद अवमासित होता है। जैसे 'गंगायां घोषः' के मुख्यार्थ 'गंगा' और लक्ष्यार्थ 'तट' में होता है। परन्तु व्यञ्जना में वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थ में भेद होता है। वे दोनों पृथक् अवमासित होते हैं।

अतः गुणवृत्ति और व्यञ्जकत्व में स्वरूप भेद है।

(२) विषयभेद --- गुणवृत्ति और व्यञ्जकत्व में विषय भेद भी है।^१ रसादि, कर्त्तृकार और वस्तु, इस प्रकार से तीन प्रकार का व्यञ्जकत्व कहा गया है। इन तीनों में से रसादि को न तो कोई गुणवृत्ति कहता ही है, न कह ही सकता है। व्यंग्य कर्त्तृकार की प्रतीति की भी यही स्थिति है। वह भी गुणवृत्ति नहीं कही जा सकती। चारुत्व की प्रतीति के लिये वाच्यभिन्न रूप में जिसका प्रतिपादन दृष्ट हो वह वस्तु व्यंग्य कहलाती है।^२ ये सब गुणवृत्ति के विषय नहीं हैं। इन्हीं अथवा व्यवहार के अनुरोध से भी गुण

१. विषयभेदोऽपि गुणवृत्तिव्यञ्जकत्वयोः स्पष्ट एव । पृ. २६२

२. यतो व्यञ्जकत्वस्य रसादयः, कर्त्तृकारविशेषा, व्यंग्यरूपावच्छिन्न वस्तु चेति त्रयं विषयः । तत्र रसादिप्रतीतिर्गुणवृत्तिरिति न केनचिद्व्यक्ते न च शक्यते वक्तुम् । व्यंग्यालंकारप्रतीतिरपि तथैव । वस्तुचारुत्वप्रतीतये स्वशब्दानभिधेयत्वेन यत् प्रतिपादयितुमिष्यते तद व्यंग्यम् तच्च न सर्वं गुणवृत्तेर्विषयः । पृ. २६२

अर्थ में शब्द का प्रयोग होता है। जहाँ गुणवृत्ति का विषय होता है, वहाँ भी प्रयोजन रूप व्यंग्य के कारण ही। प्रयोजनवती लक्षणा में-- व्यंग्य प्रयोजन के कारण ही लक्षणा की प्रवृत्ति होती है।^१ इसलिये गुणवृत्ति से व्यङ्ग्यत्व अत्यन्त विलक्षणा है। परन्तु वाचकत्व और गुणवृत्ति दोनों से मित्य व्यङ्ग्यत्व इन दोनों पर आश्रित भी है।^२ विवक्षितान्य-परवाच्य ध्वनि में व्यङ्ग्यत्वमिधा के आश्रित होता है और कहीं अविवक्षितवाच्यध्वनि में वह गुणवृत्ति के आश्रय से स्थित होता है।

वाच्यत्व और गुणवृत्ति इन दोनों पर आश्रित होने के कारण ही ध्वनि के सर्वप्रथम दो भेद किये गये हैं --

(१) विवक्षितान्यपरवाच्य, (२) अविवक्षितान्यपरवाच्य

यही कारण है कि ध्वनि और गुणवृत्ति को एकरूप नहीं कहा जा सकता।^३ कहीं व्यङ्ग्यत्व, वाचकत्व के आश्रित होता है, इसलिये उसे गुणवृत्ति नहीं कहा जा सकता और कहीं वह गुण वृत्ति के आश्रित होता है, इसलिये वह वाचकत्व से मित्य है। वाचकत्व और लक्षणा आदि से रहित शब्दों में भी व्यङ्ग्यत्व होता है, इसलिये भी वाचकत्व और गुणवृत्ति से पृथक् ही व्यङ्ग्यत्व है।^४ उदाहरणके लिये गीतादि ले सकते हैं -- इनसे रसप्रतीति व्यङ्ग्यत्व के आधार पर ही होती है। गीतादि में 'रस' न तो वाचकत्व से प्रतीत होते हैं, न लक्षणा से ही। शब्द से अन्यत्र भी (कटाक्षादि) व्यङ्ग्यत्व का दर्शन होने से उसे शब्द के वाचकत्व, गुणवृत्ति आदि धर्मों में से एक कहना अनुपयुक्त है। यदि वाचकत्व, गुणवृत्ति आदि से इस प्रकार विलक्षणा

१. यद्यपि च गुणवृत्तेर्विषयस्तदापि च व्यङ्ग्यत्वानुप्रवेशेन ।

पृ. २६२

२. वाचकत्वगुणवृत्तिविलक्षणास्यापि च तस्य तदुभयाश्रितत्वेन व्यवस्थानम् पृ. २६२

३. वाचकत्वं एकस्मिन् तस्य न शक्यते वक्तुम्

पृ. २६४

४. यावद्वाचकत्वलक्षणादिरूपरहितशब्दधर्मत्वेनापि ।

पृ. २६४

होने पर भी, व्यञ्जकत्व को गुणवृत्ति के प्रकार (भेद) रूप से ही स्वीकार करना है तो उसे शब्द का ही विशेष प्रकार मान लेने में क्या हानि है ।^१

इसीलिये शब्द व्यवहार के तीन प्रकार कहे गये हैं--(१) वाचकत्व (२) गुणवृत्ति तथा (३) व्यञ्जकत्व । और व्यञ्जकत्व भेद में व्यङ्ग्य का प्राधान्य होने पर ध्वनि व्यवहार किया जाता है । इस प्रकार गुणवृत्ति से व्यञ्जकत्व का पार्थक्य सिद्ध हुआ । पुनः एक शंका और होती है । अभिधामूलक अथवा विवदितात्वाच्य में गुणवृत्ति का व्यवहार नहीं होता, यह तो सिद्ध हुआ, क्योंकि जहाँ वाच्यवाचक की प्रतीतिपूर्वक अर्थान्तर की प्रतीति होती है, वहाँ गुणवृत्ति नहीं होती । ऐसी स्थिति में व्यञ्जकत्व व्यवहार युक्तिसंगत भी है । व्यञ्जक की परिमाणा है --

स्वरूपं प्रकाशयन्मेव परावभासको व्यञ्जक इत्युच्यते ।^२

और वाच्यार्थ स्वरूप को प्रकाशित करता हुआ ही अर्थान्तर का प्रकाश करता है । इसलिये ऐसे विषय में गुणवृत्ति का व्यवहार नहीं किया जा सकता--

तथाविधे विषये वाचकत्वस्यैव व्यञ्जकत्वमिति गुणवृत्तिव्यवहारो नियमेनैव न शक्यते कर्तुम् ।^३

परन्तु अविवदितात्वाच्य ध्वनि के अत्यंततिरस्कृत और अर्थान्तरसंक्रमित भेदों में गुणवृत्ति के दोनों भेद, उपचार और लक्षणा की प्रवृत्ति स्पष्ट है अतः उन्हें तो गुणवृत्ति कहा जा सकता है । अर्थान्तरसंक्रमित में उपादान लक्षणा और अत्यंततिरस्कृतवाच्य में लक्षणा लक्षणा का स्वरूप है ।

इस शंका को आचार्य आनंदवर्धन उपयुक्त नहीं मानते, क्योंकि अविवदितात्वाच्य ध्वनि, गुणवृत्ति पर आश्रित होते हुए भी, गुणवृत्ति स्वरूप नहीं है (न तु गुणवृत्ति रूप एव) । जहाँ व्यञ्जकत्व नहीं होता वहाँ

१. यदि च वाचकत्वलक्षणादीनां शब्दप्रकाराणां प्रसिद्धप्रकारविलक्षणा-
त्वेऽपि व्यञ्जकत्वप्रकारत्वेन परिकल्प्यते तच्च शब्दस्यैव प्रकारत्वेन कस्मान्न
परिकल्प्यते । पृ. २६४

२. ध्व. आ. वि. पृ. २६६

३. वही

2774-10
1912

317352

भी गुणवृत्ति होती है। जहाँ जहाँ गुणवृत्ति हो वहाँ-वहाँ ध्वनि भी हो ऐसा नहीं है। परन्तु चारुत्व के हेतुमूल व्यंग्य के अभाव में व्यङ्ग्यत्व नहीं होता। इसलिये अविवक्षितवाच्य से भी गुणवृत्ति का एकत्व प्रतिपादित नहीं होता। गुणवृत्ति और व्यङ्ग्यत्व में एक और भी भेद है। अमेदोपचाररूप गुणवृत्ति वाच्यार्थ के आश्रय से और व्यंग्य के आश्रय से, इस प्रकार दो प्रकार की हो सकती है। प्रथम प्रकार को लटि और द्वितीय को प्रयोजनवती कहते हैं। इस प्रकार की गुणवृत्ति का उदाहरण है 'अग्निर्माणवकः' यह बालक की तीक्ष्णता, तेजस्वितादि धर्मयुक्त होने से कहा जाता है। आल्हादकत्वाच्चन्द्र एवास्या मुक्तम् तथा 'प्रिये जने नास्ति पुनरुक्तम्' आदि गोणी लक्षणा के उदाहरण हैं। क्योंकि इनमें सादृश्य-सम्बन्ध आधारभूत है। ये जो 'तीक्ष्णत्वादग्निर्माणवकः', उदाहरण हैं--यह व्याख्यात अमेदोपचाररूप गोणी लक्षणा का ही मानना चाहिये।

लक्षणाख्या गुणवृत्ति भी लक्षणीय अर्थ के संबंध मात्र के आश्रय से चारुत्वरूप व्यंग्य प्रतीति के बिना भी हो सकती है। जैसे 'मंचाः क्रोशन्ति' लक्षणाख्या गुणवृत्ति का उदाहरण है, क्योंकि मंच अचेतन है अतः वह चिल्ला नहीं सकते, इसलिये 'मंचाः' से मंचस्थित पुरुषों यह लक्ष्यार्थ गृहीत होता है। इस उदाहरण में कोई व्यंग्य प्रयोजन नहीं है। अतः लक्षणाख्या गुणवृत्ति व्यंग्य के बिना भी संभव है।

प्रयोजनवती लक्षणा में तो व्यंग्य के कारण ही लक्षणा की प्रवृत्ति होती है। परन्तु कुछ उदाहरणों में असंभव अर्थ से व्यवहार होता है, जैसे --

सुवर्णपुष्पा पृथिवीं चिन्वन्ति पुरुषास्त्रयः ।

शूरश्च कृतबिषश्च यश्च जानाति सेवितुम् ॥

यहाँ असंभव अर्थ है, क्योंकि 'पृथिवी' सुवर्णपुष्पा नहीं होती। चारुत्वरूप व्यंग्य की प्रतीति के लिये ही यह गुणवृत्ति व्यवहार किया गया है।

इसलिये अविवक्षित वाच्य ध्वनि में व्यञ्जकत्वविशेष सहित गुणवृत्ति सहृदयों के हृदयों को आह्लादित करने वाली होती है । गुणवृत्ति और व्यञ्जकत्व एक नहीं है । क्योंकि प्रतीयमान अर्थ की प्रतीति का हेतु गुणवृत्ति नहीं है । अन्य स्थलों पर गुणवृत्ति व्यञ्जकत्व से रहित होती है ।^१

यह निर्विवाद है कि शब्द का व्यञ्जकत्व रूप धर्म प्रसिद्ध सम्बन्ध अर्थात् वाचकत्व के अनुरोध से स्थित रहता है । वाच्य-वाचक भाव का आश्रय लेता हुआ व्यञ्जकत्व व्यापार अन्य सामग्री के सम्बन्ध से प्रवृत्त होता है । शब्द का यह व्यञ्जकत्व व्यापार औपाधिक है ।^२

वाचकत्व से इसका एक और भी भेद है । वाचकत्व, शब्द विशेष का निश्चित धर्म है । व्युत्पत्तिकाल से प्रारम्भ होकर --यह वाचकत्व, शब्द के साथ अविनाभाव से स्थित रहता है । व्यञ्जकत्व, औपाधिक होने से अनियत है, प्रकरणादि के विवेचन से उसकी प्रतीति होती है, अन्यथा नहीं होती ।^३ परन्तु व्यञ्जकत्व को शब्द का अनियत धर्म मानने से उसका स्वरूप क्या होगा ? और इसकी परीक्षा से भी क्या लाभ है ? वह मात्र औपाधिक अर्थात् आरोपित काल्पनिक व्यापार ही है । इसका समाधान यह है कि--व्यञ्जकत्व स्वयं में औपाधिक व्यापार नहीं है, उसका स्वरूप भी निश्चित है, प्रतीति भी प्रामाण्यसिद्ध है, परन्तु जहाँ तक व्यञ्जकत्व का शब्द से सम्बन्ध है, वह, वैसा नियत नहीं है, जैसा वाचकत्व है । वाचकत्व बिना किसी अन्य सहायता के स्वतः प्रवृत्त होता है, परन्तु व्यञ्जकत्व की प्रवृत्ति हेतु प्रकरणादि का विमर्श आवश्यक है । इस दृष्टि से ही, शब्द के व्यापार रूप में ही व्यञ्जकत्व को औपाधिक कहा है, उसका स्वयं का स्वरूप औपाधिक नहीं है ।^४ इस समस्या को लिंगत्व न्याय से भी समझा जा

१. तस्मादविवक्षितवाच्ये ध्वनि, द्वयोरपि प्रभेदयोर्व्यञ्जकत्वविशेषा-
विशिष्टा गुणवृत्तिर्न तु तदेकरूपा सहृदयहृदयाह्लादिनो । प्रतीयमाना-
प्रतीतिहेतुत्वाद् । विषयान्तरे तदुपशून्याया दर्शनात् । ... ध्व. आ.
वि. पृ. २६६

२. शब्दार्थयोर्हि प्रसिद्धो यः सम्बन्धो वाच्यवाचकभावात्स्थस्तमनुसन्धान
एव व्यञ्जकत्वलक्षणो व्यापारः सामग्र्यन्तर सम्बन्धादौपाधिकः प्रवर्तते ।

३. वाचकत्वं हि शब्दविशेषस्य नियत आत्मा, व्युत्पत्तिकालादारम्य
तदविनाभावेन तस्य प्रसिद्धत्वात् । स त्वनियतः, औपाधिकत्वात्
प्रकरणावच्छेदेन तस्य प्रतीतेरितरथा त्वप्रतीतेः । ध्व० आ० वि० पृ. २७०

४. ननु यथनियतस्तर्हि तस्य स्वरूपपरीक्षाया । नैष दोषः यतः शब्दात्मनि
तस्यानियतत्वम्, न तु त्वे विषये व्यङ्ग्यलक्षणो । ... ध्व० आ० वि० पृ. २७१

सकता है। अनुमान प्रक्रिया में 'लिंग' के द्वारा साध्य का अनुमान किया जाता है। जैसे 'पर्वती वहनिमान्' उदाहरण वाक्य में पर्वत पदा कहलाता है, 'अग्नि' साध्य है, और धूम लिंग है। 'धूम' रूप लिंग को देखकर पदा (पर्वत) में निहित साध्य (अग्नि) का ज्ञान होता है। परन्तु 'धूम', 'पर्वत' और अग्नि में क्रमशः 'लिंग', 'पदा' और 'साध्य' का व्यवहार तभी किया जाता है जब अनुमित्ता अर्थात् अनुमान करने की इच्छा हो। रसोई में प्रस्थदा दिखाई पड़ती अग्नि में अनुमान की इच्छा ही नहीं होती। इसलिये, जैसे 'धूम' का लिंगत्व अनुमान करने वाले की इच्छा पर निर्भर है^१। यह व्यञ्जकत्व और लिंगत्व का साम्य है। जिस प्रकार 'धूम' रूप लिंग से साध्य का अनुमान करने में व्याप्ति आदि की अपेक्षा होती है और उसके अभाव में अनुमान ही नहीं हो सकता है, वैसे ही व्यञ्जकत्व में प्रकरणादि अन्य सामग्री की आवश्यकता होती है। इसके अभाव में व्यञ्जकत्व प्रवृत्त ही नहीं हो सकता। यह भी व्यञ्जकत्व और लिंगत्व का साम्य है। परन्तु यहाँ यह स्मरण रखना चाहिए कि नैयायिकों का लिंगत्व औपाधिक नहीं है, वरन्--'स्वामाविक साहचर्य का नियम है' और व्यञ्जकत्व शब्द का औपाधिक धर्म, इसलिये व्यञ्जकत्व में लिंगत्व न्याय की आंशिक व्याप्ति ही है, पूर्ण नहीं। साम्य इतना ही है कि जैसे आश्रय में लिंगत्व, अनुमान की इच्छा के अधीन है-- और इसीलिये अनियतरूप है, वैसे ही, व्यञ्जकत्व शब्द में अनियत रूप है और प्रयोक्तृ की इच्छा के अधीन है। जैसे लिंगत्व अपने स्वरूप में नियत है, वैसे ही व्यञ्जकत्व भी अपने रूप में नियत ही है।^२ अतः व्यञ्जकत्व, वाचकत्व का प्रकार नहीं है, यदि वैसा होता तो शब्द में नियत भी होता^३ मीमांसक, शब्द और अर्थ में नित्य संबंध मानते हैं। आचार्य आनंदवर्धन ने मीमांसकों के मत में भी व्यञ्जकत्वरूप औपाधिक शब्द धर्म का प्रतिपादन आवश्यक सिद्ध किया है। मीमांसादर्शन में कहा गया

१. लिंगत्वा न्यायश्चास्य व्यञ्जकभावस्य लक्ष्यते । यथा लिंगत्वमाश्रये-
नियतावभासम्, इच्छाधीनत्वात् स्वविन्याव्यभिचारि च तथैवेदं
यथा दर्शितं व्यञ्जकत्वम् ... पृ. २७२

२. यदि हि वाचकत्वप्रकारता तस्य भवेत्तच्छब्दात्मनि नियततापि स्याद्
वाचकत्ववत्..... पृ. २७२

हे-ऽऽत्पत्तिकस्तु शब्दस्यार्थेन सम्बन्धः', इस सूत्र की व्याख्या में शबर स्वामी ने लिखा 'हे-ऽऽत्पत्तिक इति नित्यं धूमः' अर्थात् 'ऽऽत्पत्तिक' का आशय 'नित्य' है। मीमांसकों के इस मत के अनुसार शब्द का कोई ऽऽत्पत्तिक धर्म हो ही नहीं सकता। अतः इस दृष्टिकोण से व्यञ्जकत्व भी संभव नहीं है। मीमांसकों के अनुसार वाक्य दो प्रकार के हैं एक ऽऽत्पत्तिक-ऽऽत्पत्तिक, यथा वेद, इनके प्रामाण्य की आवश्यकता नहीं है, क्योंकि ऽऽत्पत्तिक-ऽऽत्पत्तिक होने से इनका प्रामाण्य स्वतः सिद्ध है। इसके लिये मीमांसक 'स्वतः प्रामाण्य' शब्द का प्रयोग करते हैं। जहाँ ज्ञान का जिससे ग्रहण होता हो, उसीसे ज्ञान के प्रामाण्य भी ग्रहण हो, वह स्वतः प्रामाण्य कहलाता है। 'वेद' स्वयं अपना प्रमाण है। द्वितीय प्रकार के वाक्य हैं, लौकिक इन्हें पौरुषेय कहते हैं--इनके प्रामाण्य की अपेक्षा होती है। वक्ता के प्रामाण्य से इन वाक्यों का प्रामाण्य ग्रहण होता है--इसलिये ज्ञान ग्राहक सामग्री (वाक्य) और ज्ञान की प्रामाण्य ग्राहक सामग्री (वक्ता का प्रामाण्य) पृथक्-पृथक् होने से यह परतः प्रामाण्य कहलाते हैं। पुरुष द्वारा निर्मित वाक्य में, पुरुष के भ्रम, प्रमादादि दोषों के कारण अप्रामाण्य आ जाता है। इसलिये उनके प्रामाण्य की अपेक्षा है।

मीमांसक शब्द को नित्य मानते हैं--परन्तु इन शब्दों का समूहरूप वाक्य, जो कि पौरुषेय है--पुरुषनिर्मित है, को अनित्य कहते हैं। शब्द तो नित्य हैं परन्तु लौकिक पुरुष द्वारा निर्मित वाक्य अनित्य है। जब शब्द और अर्थ का नित्य संबंध है तो वाक्य को कभी व्यर्थ नहीं होना चाहिये। और इस स्थिति में लौकिक वाक्य भी ऽऽत्पत्तिक वाक्य के समान स्वतः प्रामाण्य होने चाहिये। परन्तु मीमांसक ऐसा नहीं मानते। यदि मीमांसकों के अनुसार लौकिक वाक्यों का अप्रामाण्य माना जाय तो, इसका प्रतिपादन वाच्यार्थ के आधार पर नहीं हो सकता। क्योंकि वाच्यार्थबोध की दृष्टि से ऽऽत्पत्तिक और पौरुषेय दोनों ही प्रकार

के वाक्य समान होंगे । इनका भेद तात्पर्य के आधार पर संभव है । तात्पर्य का अर्थ है, वाक्यनिर्माता पुरुष की इच्छा । पुरुष क्योंकि सर्वज्ञ नहीं है, इसलिये उसकी इच्छा में भी मिथ्यात्व आ जाता है । इस तात्पर्यार्थ की दृष्टि से ही पौरुषेय और अपौरुषेय वाक्यों के प्रामाण्य में भेद है । परन्तु, तात्पर्यार्थ की प्रतीति अभिधा से नहीं होती क्योंकि तात्पर्यार्थ में शब्दों का संकेतग्रह नहीं होता । तात्पर्यार्थ की प्रतीति लक्षणा से भी नहीं हो सकती क्योंकि मुख्यार्थवाधादि का अभाव है । इसलिये इस तात्पर्यार्थ की प्रतीति के लिये पृथक् वृत्ति व्यञ्जना स्वीकार करनी होगी । अतः मीमांसकों के मत में भी शब्द का औपाधिकधर्म 'व्यञ्जकत्व' मानना होगा । आचार्य आनन्दवर्धन के शब्दों में -- 'शब्द और अर्थ का नित्य सम्बन्ध मानने वाले, वाक्य के तत्त्वज्ञाता पौरुषेय और अपौरुषेय वाक्यों में भेद का प्रतिपादन करने वाले, मीमांसकों को भी शब्द का यह व्यञ्जकत्व रूप औपाधिक धर्म मानना होगा । अन्यथा शब्द और अर्थ का नित्य सम्बन्ध मानने से, पौरुषेय और अपौरुषेय वाक्यों में समानता होगी । व्यञ्जकत्व को स्वीकार कर लेने पर पौरुषेय वाक्यों में, वाच्यवाचक भाव को बिना छोड़े हुए भी पुरुष की इच्छा के अनुसरण करनेवाले व्यञ्जकत्व व्यापार युक्त वाक्यों की मिथ्यार्थता भी प्रतिपादित की जा सकती है ।'

संसार में ऐसे पदार्थ देखे जाते हैं, जो अपने स्वभाव का परित्याग किये बिना ही अन्य सामग्री के सहयोग से औपाधिक व्यापार के द्वारा विपरीत प्रवृत्ति दिखलाते हैं । जैसे चन्द्रमा का स्वभाव शीतल है, परन्तु प्रियाविरह से युक्त व्यक्ति के लिये वह संतापकारी हो जाता है । 'संताप-कारित्व' चन्द्रमा का औपाधिक धर्म है जो 'प्रियाविरह' आदि सामग्री

१. स च तथाविध औपाधिको धर्मः शब्दानामौत्पत्तिरक्षब्दार्थसम्बन्धवादिना वाच्यतत्त्वविदा पौरुषेयापौरुषेययोर्वाक्ययोर्विशिष्टमभिधत्ता नियमेनाभ्युपगन्ताव्यक्ता । तदनभ्युपगमे हि तस्य शब्दार्थसम्बन्धनित्यत्वे सत्यप्यपौरुषेयपौरुषेययोर्वाक्ययोरर्थप्रतिपादने निर्विशिष्टत्वं स्यात् । तदनभ्युपगमे तु पौरुषेयाणां वाक्यानां पुरुषेच्छानुविधानसमारोपितौपाधिकव्यापारान्तराणां सत्यपि स्वाभिधेयसम्बन्धापरित्यागे मिथ्यार्थतापि भवेत् । ध्व० तु० उ० आ० वि० पृ. २७४

के कारण है। इसी प्रकार शब्द और अर्थ का स्वामाविक संबंध मानने पर प्रकरणादि के कारण शब्द का औपाधिक धर्म व्यञ्जकत्व, मीमांसकों को भी मानना होगा, तभी लौकिक वाक्यों का मिथ्यात्व प्रतिपादित हो सकेगा। पौरुषेय वाक्य पुरुष के अमिप्राय को ही कहते हैं, और यह अमिप्राय व्यंग्य ही हो सकता है। क्योंकि शब्दों का अमिप्राय में संकेतग्रह न होने से इनमें वाक्क-वाच्य भाव संबंध नहीं होता।

परन्तु, वक्ता के अमिप्राय को व्यंग्य मानने से तो सभी लौकिक वाक्यों में 'ध्वनि' का व्यवहार होने लगेगा? इसका समाधान करते हुए आचार्य आनंदवर्धन कहते हैं कि -- 'यह ठीक है कि अमिप्राय व्यंग्य होता होता है, परन्तु लौकिक वाक्यों में व्यंग्य, वाच्य के अविनामूत रूप में स्थित होने के कारण वाचकत्व से भिन्न नहीं होता। व्यंग्य विवक्षित रूप में नहीं है, वहां 'ध्वनि' का व्यवहार नहीं हो सकता। जहां व्यंग्य की प्रधानतया विवक्षा है, वहीं व्यञ्जकत्व ध्वनिव्यवहार का प्रयोजक कहा जाता है--अन्यथा सर्वत्र नहीं। इसलिये सभी लौकिक वाक्यों में 'ध्वनि' का व्यवहार नहीं किया जा सकता।

अत एव वाक्यतत्त्वविदो (मीमांसको) के मतानुसार की व्यञ्जकत्व रूप शब्द व्यापार विरोधी नहीं, प्रत्युत अनुकूल ही है।^१

यह 'व्यञ्जकत्व' वैयाकरणों के भी प्रतिकूल नहीं है, क्योंकि-- 'अविद्यासंस्काररहित शब्द ब्रह्म को स्वीकार करनेवाले विद्वान् वैयाकरणों के सिद्धान्त का आश्रय लेकर ही ध्वनिसिद्धान्त का प्रवर्तन हुआ है।' इसलिये वैयाकरणों से विरोध अविरोध का प्रश्न ही नहीं उठता।^२

१. तस्माद्वाक्यतत्त्वविदां मतेन तावद् व्यञ्जकत्वलक्षणः शाब्दो व्यापारो न विरोधी प्रत्युतानुगुण एव लक्ष्यते... ध्व. पृ. २७६

२. परिनिश्चितनिरपमृशशब्दब्रह्मणा विपश्चिता मतमाश्रित्यैव प्रवृत्तो यं ध्वनिव्यवहार इति तैः सह किं विरोधाविरोधी चिन्तयेते ध्व. पृ. २७६

शब्द और अर्थ के संबंध को कृत्रिम मानने वाले नैयायिकों के मत में शब्दों का अन्य अर्थों के प्रति व्यञ्जकत्व, दीपक आदि के प्रकाशकत्व के समान अनुभवसिद्ध ही है। नैयायिकों का शब्दों के वाचकत्व के विषय में मतभेद हो सकता है (वाचकत्व स्वभाविक है अथवा संकेतकृत है, इस प्रकार का मतभेद) परन्तु वाचकत्व के पश्चात् होने वाले व्यञ्जकत्व के संबंध में मतभेद का अवसर नहीं है। क्योंकि व्यञ्जकत्व तो लोकप्रसिद्ध तथा अनुभूत है। नैयायिक 'आत्मा' जैसे अगोचर अर्थ में विप्रतिपत्तियाँ सही कर सकते हैं, परन्तु 'नील' को नील ही कहेंगे, पीत नहीं, अतः प्रत्यक्षा में तर्क का अवसर नहीं आता। इसी प्रकार, वाचक शब्दों का, आवाचकशब्दरूप गीतादि ध्वनियों का व्यञ्जकत्व तो प्रत्यक्षा सिद्ध है। इस प्रत्यक्षासिद्धि के विषय में तर्क का अवसर नहीं है। विद्वानों की गोष्ठियों में शब्द से अनभिधेय सुन्दर अर्थ को अभिव्यक्त करने वाले अनेक प्रकार के वचन कहे जाते हैं--इस सत्य को कौन अस्वीकार कर सकेगा।

पूर्व प्रकरण में व्यञ्जकत्व और लिंगत्व में साम्य दिखलाया है, इससे एक और विप्रतिपत्ति उत्पन्न होती है। शब्दों के बोधकत्व का नाम ही व्यञ्जकत्व है और वह लिंगत्वरूप है। इससे जो व्यंग्य की प्रतीति होती है, वह लिंगी की प्रतीति के समान है--इसलिये व्यञ्जक और व्यंग्य भाव लिंग-लिंगी भाव ही है। पुनः वक्ता का अभिप्राय व्यंग्य है--यह ध्वनिवादी भी मानते हैं--परन्तु वक्ता का अभिप्राय अनुमेय होता है। अतः व्यञ्जना, अनुमिति के अन्तर्गत है।

उपर्युक्त तर्क का उत्तर आनन्दबर्धन ने दो प्रकार से दिया है--यह कि अनुमिति रूप ही यदि व्यञ्जना मानी जाय तो भी वह अभिधा और गुणवृत्ति से तो पृथक् ही सिद्ध हुई। मले ही व्यञ्जकत्व, लिंगत्व रूप मानें पर प्रसिद्ध सम्बन्ध और सदाकत्व से वह भिन्न है। इस उत्तर से यह सिद्ध हुआ कि व्यञ्जना पृथक् है। यह प्रौढिवाद से उत्तर हुआ। अनिमित्त बात को कुछ समय के लिये स्वीकार करके उत्तर देना प्रौढिवाद कहलाता है। द्वितीय उत्तर यह है कि वास्तव में व्यञ्जना, अनुमिति के अन्तर्गत नहीं हो सकती,

क्योंकि व्यञ्जकत्व सर्वत्र लिङ्गत्वरूप नहीं होता और व्यङ्ग्य की प्रतीति सर्वत्र लिङ्गी की प्रतीति के समान नहीं होती ।^१ अपने मत को आचार्य आनन्दवर्धन ने इस प्रकार कहा है--

‘शब्दों’ का विषय दो प्रकार का होता है, एक अनुमेय और दूसरा प्रतिपाद्य । वक्ता के कहने की इच्छा अनुमेय है । यह इच्छा भी दो प्रकार की होती है--प्रथम शब्द के स्वरूप के प्रकाशन की इच्छा और

द्वितीय, शब्द से अर्थ प्रकाशन की इच्छा । इनमें प्रथम शब्दव्यवहार का अंग नहीं है । इससे किसी प्रकार के अर्थ का ज्ञान न हो सकने से ही इसे शब्दव्यवहार में अनुपयोगी कहा है । अर्थ प्रकाशनरूप इच्छा, शब्दबोधव्यवहार का अंग है । ये दोनों शब्दों का अनुमेय विषय हैं । विशेष प्रकार के शब्द को सुनकर शब्दस्वरूपप्रकाशन की इच्छा अथवा शब्द द्वारा अर्थ प्रकाशन की इच्छा का अनुमान होता है ।

शब्द के प्रयोक्तृ की अर्थ प्रतिपादन की इच्छा का विषयीमूल अर्थ का स्वरूप अनुमेय नहीं कहा जा सकता ।^२

वैशेषिक दर्शन में अनुमान में ही शब्द का भी अंतर्भाव कर दिया गया है । जैसे अनुमान प्रक्रिया में--व्यप्तिग्रहण, लिङ्गदर्शन, व्याप्तिस्मृति, तथा अनुमिति ये चार चरण हैं वैसे ही शब्द में--संकेतग्रह, पदज्ञान, पदार्थस्मृति के बाद शब्दबोध होता है । समानविधि होने से अतः शब्द भी अनुमान ही है । आचार्य आनन्दवर्धन ने इस मान्यता का संहन किया है ।

१. न पुनरयं परमार्थो यद् व्यञ्जकत्वं लिङ्गत्वमेव सर्वत्र, व्यङ्ग्यप्रतीतिश्च लिङ्गप्रतीतिरेवेति ।

पृ. २७६

२. विवक्षितं विषयत्वं हि तस्यार्थस्य शब्दैर्लिङ्गितया प्रतीयते न तु स्वरूपम्

पृ. २८०

व्यञ्जकत्व सदैव लिङ्गत्व रूप नहीं होता, दीपक आदि के प्रकाश में बिना लिङ्गत्व के ही व्यञ्जकत्व दिखाई पड़ता है ^१ । इसी प्रकार प्रतिपाद्य विषय लिङ्गी की भाँति शब्द से संबन्धित नहीं है । जैसा कि कहा जा चुका है, वक्ता की विवक्षा लिङ्गी रूप में शब्दों से संबद्ध है । यदि प्रतिपाद्य विषय को लिङ्गी मानें तो उसमें लौकिक पुरुषों द्वारा की जाने वाली विप्रतिपत्तियों का अभाव होगा, क्योंकि अनुमेयार्थ निश्चित होता है, उसमें विप्रतिपत्तियों के लिये अवसर नहीं होता । ^२ परन्तु प्रतिपाद्य विषय में विप्रतिपत्तियों का अवसर होता है अतः वह अनुमेयार्थ नहीं हो सकता । इसलिये व्यञ्जना--अनुमान नहीं हो सकती ।

व्यञ्जना का अनुमान में अंतर्भाव करने की आकांक्षा वालों का एक और तर्क हो सकता है । प्रामाण्य और अप्रामाण्य, अनुमान साध्य है । व्यंग्य अर्थ के सत्य-असत्य के निर्णय हेतु भी अतः अनुमान अपेक्षित होगा । इस प्रकार व्यंग्यार्थ भी अनुमान का विषय सिद्ध होता है । प्रामाण्य और अप्रामाण्य विषयक दो मत--मीमांसिक और नैयायिक-प्रसिद्ध हैं । मीमांसिक प्रामाण्य को स्वतः प्रामाण्य मानते हैं और अप्रामाण्य को परतः कहते हैं । नैयायिक प्रामाण्य और अप्रामाण्य, दोनों को ही परतः मानते हैं । परतः प्रामाण्य वह है जिसमें ज्ञान ग्राहक सामग्री और ज्ञान का प्रामाण्य ग्राहक सामग्री पृथक् पृथक् हो । नैयायिक मत में ज्ञान का ग्रहण अनुव्यवसाय से होता है सर्वप्रथम 'अर्थ घटः' यह ज्ञान होता है, तदनन्तर 'घट ज्ञानवान् ब्रह्म' यह प्रतीति होती है-- यही अनुव्यवसाय है --व्यवसाय का अर्थ है

१. न च व्यञ्जकत्वं लिङ्गत्वरूपमेव, आलोकादिष्वन्यथा दृष्टत्वात्...पृ. २८२

२. प्रतिपाद्यस्य च विषयस्य लिङ्गत्वे तदविषयाणां विप्रतिपत्तीनां

लौकिकैरेव क्रियमाणानामभावः प्रसज्येतेति । ... पृ. २८२

‘ज्ञान’ -- ‘अयं घटः’ इस ज्ञान से ‘घटज्ञानवान् ब्रह्म’ यह प्रतीति होती है, ज्ञान के बाद होने के कारण इसे ‘अनुव्यवसाय’ कहा गया। अतः ज्ञान के ग्रहण की सामग्री यह ‘अनुव्यवसाय’ है। ‘प्रामाण्य’ का ग्रहण प्रवृत्तिसाफल्य अनुमान से होता है। ज्ञान के बाद प्रवृत्ति होती है। यदि यह प्रवृत्ति सफल होती है तो ज्ञान का प्रामाण्य ग्रहण होता है, यदि यह प्रवृत्ति विफल होती है तो ज्ञान का अप्रामाण्य होता है। इस प्रकार प्रामाण्य-अप्रामाण्य दोनों ही अनुमान^१साध्य हैं। व्यंग्यार्थ के प्रामाण्य अप्रामाण्य भी अनुमान साध्य होने से वह अनुमेयार्थ ही है।

इसका समाधान आनन्दवर्धन ने इस प्रकार किया है--प्रामाण्य और अप्रामाण्य के विषय में किसी भी साधन का उपयोग करें, चाहे मीमांसकों के ज्ञातता-सिद्धान्त का अथवा नैयायिकों के ‘अनुव्यवसाय’ सिद्धान्त का परन्तु, शब्द के वाचकत्व रूप व्यापार पर कोई प्रभाव नहीं पड़ता जैसे ही व्यंग्यार्थ प्रामाण्य-अप्रामाण्य में किसी भी प्रमाण का उपयोग होने से कोई हानि नहीं। इससे व्यञ्जकत्व व्यापार को पृथक् शब्द व्यापार मानने में कोई बाधा नहीं पड़ती।^१

पुनः लौकिक, तथा वैदिक वाक्यों में तो ‘प्रामाण्य-अप्रामाण्य’ का प्रश्न महत्वपूर्ण होता है, वहाँ प्रमाण के उपयोग का भी महत्व हो सकता है। परन्तु काव्य में व्यंग्यार्थ के प्रामाण्य-अप्रामाण्य का प्रयोजन कुछ भी नहीं है, तब प्रमाण प्रयोगों की बात भी उपहासास्पद है। इसलिये सर्वत्र लिंगी प्रतीति ही व्यंग्यप्रतीति नहीं है।^२

अतः निष्कर्ष रूप में गुणवृत्ति और वाचकत्व आदि से व्यञ्जकत्व भिन्न ही है।

इस प्रकार आचार्य आनन्दवर्धन ने व्यञ्जकत्व व्यापार, पूर्वकथित सभी व्यापारों से पृथक् सिद्ध किया। व्यंग्यार्थ के अस्तित्व का निर्विवाद प्रतिपादन प्रथम उद्योत में किया जा चुका है। व्यंग्य-व्यञ्जक की सिद्धि हो

१. यथा च वाच्यविषये प्रमाणान्तरानुगमेन सम्पत्कत्वप्रतीतिरिति क्वचित् क्रियमाणायाम् तस्य प्रमाणान्तरविषयत्वे सत्यपि न शब्दव्यापार-विषयताहानिस्तद्वद् व्यंग्यस्यापि। ... पृ. २८५

२. काव्यविषये च व्यंग्यप्रतीतिनां सत्यासत्यनिरूपणस्याप्रयोजकत्वमेवेति तत्र प्रमाणान्तर व्यापारपरोक्षोपहासायैव सम्पद्यते। तस्मात्लिङ्गप्रतीतिरेव सर्वत्र व्यंग्यप्रतीतिरिति न शक्यते वक्तुम्
ध्व.सी.वि. पृ. (२८५)

जाने पर इनका परस्पर संबंध स्थापित करने वाला व्यंजना व्यापार भी सिद्ध हो जाता है, क्योंकि यह प्रश्न उठता है कि व्यंग्य भी प्रमाणित हुआ और व्यंजक भी, तब ये किस संबंध द्वारा ? अथवा कहें कि--व्यंजक किस शक्ति द्वारा व्यंग्यार्थ की प्रतीति कराता है ? व्यंग्य और व्यंजक में व्यंजना शक्ति ही इस प्रतीति को अपना विषय बनाती है । अतः अब तक कही गई अमिधा , लडाणा और तात्पर्यवृत्ति से निम्न व्यंजनावृत्ति स्वीकार करनी होगी । इस रूप में व्यंजना प्रतिपादन का त्रेय आचार्य आनंदवर्धन को ही है इसका आधारभूत स्रोत वैयाकरणों का नाद और स्फोट का व्यंग्य-व्यंजक भाव है, तथापि व्यंग्य-व्यंजक भाव का पूर्ण पल्लवन ध्वन्यालोक में ही है ।

परन्तु , काव्यशास्त्र की इस 'अमृतपूर्व उपलब्धि' का विरोध भी हुआ । विद्वानों ने एक सिरे से व्यंग्यार्थ और व्यंजना को अस्वीकृति दी, धनञ्जय धनिक ने तात्पर्य का अतिविस्तार कर उसी में व्यंजना का पर्यवसान कर उसे निम्न वृत्ति मानने से इनकार किया । मीमांसक तो इसके सर्वाधिक विद्वरोधी रहे । उन्होंने अमिधा और लडाणा के अतिरिक्त व्यंजना नाम की कोई वृत्ति हो सकती है, इस पर विश्वास ही नहीं किया । नैयायिक मल्लि भट्ट ने अलंकारिकों के व्यंग्यार्थ को 'अनुमान' के अन्तर्गत कर दिया । 'अलंकारवादी' वेदांती और वैयाकरणों से भी 'व्यंजना' को विरोध ही मिला ।

१.२० आचार्य मम्मट ने 'काव्य प्रकाश' के पंचम उल्लास में उपरिक्तित सभी व्यंजनाविरोधियों के पूर्वपक्षों को उद्धृत करते हुए सभी मतों में व्यंजना का निर्विवाद . . . अवसर सिद्ध किया है । यह काव्यप्रकाश की अन्यतम अभिलेखि है । सर्वप्रथम आचार्य मम्मट ने व्यंग्यार्थ और वाच्यार्थ का भेद स्पष्ट कर व्यंजना का वाच्यार्थनिम्न अस्तित्व प्रतिपादित किया

१. ध्वनिविरोधी आचार्यों के मतों के लिए देखिए लेखक की 'व्यंजनावृत्ति : सिद्धि और परंपरा का द्वितीय अध्याय

हे--

(१) वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थ भेद प्रकरण

वाच्यार्थ, तात्पर्यार्थ आदि से व्यंग्यार्थ सर्वथा भिन्न है, इस तथ्य को आचार्य मम्मट ने अनेक युक्तियों से सिद्ध किया है। रस की व्यंग्यता से यह प्रसंग प्रारंभ किया गया है।

रस की प्रतीति व्यञ्जना द्वारा ही संभव है, रस रूप अर्थ स्वप्न में भी वाच्य नहीं हो सकता^१। यदि रस को वाच्य मानें तो 'रसादि' शब्द द्वारा अथवा रस विशेष के बोधक 'शृंगारादि' शब्दों के प्रयोग से उसकी प्रतीति होनी चाहिये, परन्तु व्यवहार में यह प्रमाणित नहीं होता। रस प्रतीति तो विभावादि के प्रयोग से ही होती है, यह तथ्य अन्वय व्यतिरेक से सिद्ध है।^२ यदि 'विभावादि' का प्रयोग है तो रस प्रतीति भी होगी, यदि प्रयोग नहीं है तो प्रतीति भी नहीं होगी। अतः विभावानुभावसंचारिमुखे ही रस प्रतीति संभव है। इसलिये रस व्यंग्य ही है।^३ रस की वाच्यता का निषेध तो हुआ पर रस लक्ष्यार्थ भी तो हो सकता है, व्यंग्य ही क्यों? इस शंका का समाधान करते हुए मम्मटाचार्य कहते हैं कि रस लक्षणीय भी नहीं है, क्योंकि लक्ष्यार्थ की प्रतीति में मुख्यार्थबाधादि तीन बीज अनिवार्य है। रस प्रतीति में, इन तीन अनिवार्य 'बीजों' में से एक भी नहीं है, अतः मुख्यार्थबाधादि के प्रभाव के कारण रस लक्षणीय नहीं है।^४

(२) लक्षणाभूतक ध्वनि में व्यञ्जना की अनिवार्यता

आचार्य आनंदवर्धन ने लक्षणाभूतक ध्वनि के दो भेद किए हैं। प्रथम अर्थान्तरसंक्रमित और द्वितीय अत्यंततिरस्कृत वाच्य।^५ इनमें से प्रथम में वाच्यार्थ

१. रसादिलक्षणास्त्वर्थः स्वप्नेऽपि न वाच्यः। -- काव्य प्रकाश, ५ म उ०, पृ. २११

२. तस्य प्रतिपक्षे श्वैत्यन्वयतिरेकाम्यां विभावाद्यामिधानद्वारेणैव प्रतीयते। वही, पृ. २१७

३. तेनाऽसौ व्यञ्ज्य एव... वही, पृ० २१७

४. मुख्यार्थबाधायभावान्म पुनर्लक्षणीयः। वही, पृ. २१७

५. अविवक्षित वाच्यो यस्मिन् वाच्य भवेद ध्वनौ।

अर्थान्तरै संक्रमितमत्यंत वा तिरस्कृतम् ॥ वही, च०, उ०, पृ० ७१

प्रकरण के विमर्श से अनुपयुक्त प्रतीत होता है, इसलिये वह अर्थान्तर में संकुचित हो जाता है। द्वितीय में वाच्यार्थ अनुपपद्यमान होता है और अन्य ही अर्थ की प्रतीति कराता है, इसीलिये इसे अत्यंत तिरस्कृत वाच्य ध्वनि कहा गया है। इन दोनों ही ध्वनि रूपों में प्रयोजन विशेष व्यंग्य होता है, प्रयोजन अमिधा अथवा लक्षणा द्वारा द्योत्य नहीं है। काव्य प्रकाश के द्वितीय उल्लास में इस प्रसंग की विस्तृत व्याख्या है। प्रयोजन विशिष्ट के व्यंग्य होने के कारण ही लक्षणा का अवसर उपस्थित होता है। प्रयोजन के अभाव में लक्षणा प्रवृत्ति ही न हो सकेगी, अतः वस्तुरूप अर्थ की प्रतीति भी व्यञ्जना द्वारा ही संभव है।^१

(३) अमिधामूला संलक्ष्यक्रम व्यंग्य ध्वनि और व्यञ्जना

अमिधामूलक संलक्ष्यक्रम व्यंग्य ध्वनि के तीन भेद हैं--शब्दशक्त्युत्थ, अर्थशक्त्युत्थ और उभयशक्त्युत्थ।

इनमें शब्दशक्त्युत्थ ध्वनि वहां होती है, जहां प्रकरणादि अमिधानियामको द्वारा शब्द एकार्थ में नियंत्रित हो जाता है और उसके पश्चात् भी अन्य अर्थ की प्रतीति कराता है। यह स्पष्ट है कि अमिधा के नियंत्रित होने पर भी जिस अन्यार्थ की प्रतीति हो रही है, वह अमिधार्थ नहीं है। वह लक्ष्यार्थ भी नहीं है। तब उसे व्यंग्यार्थ ही कहा जाना चाहिए और वह व्यञ्जना द्वारा ही प्रतीत्य है।^२ अर्थ ही नहीं बरन् वाच्यार्थ और प्राकरणिक अर्थ की उपमानोपमेय भाव प्रतीति भी निर्विवाद रूप से व्यंग्य ही है।

(४) अर्थशक्त्युत्थ ध्वनि में व्यञ्जना की अनिवार्यता

संलक्ष्यक्रम अर्थशक्त्युत्थ ध्वनि में वाच्यार्थ प्रथमतः उपस्थित होता है, तदनंतर व्यंग्यार्थ की प्रतीति होती है। वाच्यार्थ, वाक्यार्थ ही है। वाक्य

१. अर्थान्तरसंकुचितात्यंततिरस्कृतावाच्ययोर्वस्तुमात्ररूप व्यंग्य बिना लक्षणेन न भवतीति प्राक् प्रतिपादितम्। वही, पृ० ३० पृ. २१७

२. शब्दशक्तिमूले तु अमिधाया नियन्त्रणेनानभिधेयस्यार्थान्तरस्य तेन सहोपमादेरलंकारस्य च निर्विवादम् व्यंग्यत्वम्। वही

से अर्थ की निष्पत्ति-विवेचन में मीमांसक अधिकारी माने जाते हैं अतः इस संदर्भ में आचार्य मम्मट ने मीमांसकों के अमिहितान्वयवाद, अन्वितामिधानवाद तथा भट्ट लोहल्लादि के मतों में व्यंजना का अनिवार्य अवसर सिद्ध किया है। मीमांसकों के मत को मली मांति स्पष्ट करने के लिये संकेतग्रह का विवेचन अनिवार्य है।

संकेतग्रह किसमें हो ? इस प्रश्न के समाधान में मतवेभिन्न्य है। मीमांसक जाति में ही संकेतग्रह मानते हैं। व्यक्ति में संकेतग्रह मानने से 'आनन्त्य' और 'व्यभिचार' दोष उत्पन्न होते हैं। जिस व्यक्तिरूप अर्थ में शब्द का संकेतग्रह हुआ है, उसमें उसी व्यक्ति विशेष अर्थ की प्रतीति होगी। अतः भिन्न-भिन्न व्यक्तियों की प्रतीति के लिये सबमें पृथक्-पृथक् संकेतग्रह मानना होगा। इस प्रकार अन्तः संकेतग्रह मानने में अन्तः शक्तियों की कल्पना करनी होगी। इस दोष को 'आनन्त्य दोष' कहते हैं। यह भी ध्यान देने की बात है कि व्यक्ति में संकेतग्रह मानने से वर्तमान में स्थिति व्यक्तियों में तो भले ही निर्वाह हो जाय पर भूत तथा भविष्य के व्यक्तियों का क्या होगा, जो वर्तमान में स्थित नहीं है, उनमें संकेतग्रह कैसे होगा ? यदि इस आनन्त्य दोष के परिहार हेतु यह मानलें कि २-४ व्यक्तियों में संकेतग्रह मान लिया जाय और शेष की प्रतीति बिना संकेतग्रह के होती रहेगी, तो 'शब्द' संकेतग्रह से ही अर्थ की प्रतीति कराता है -- इस नियम का उत्प्लक्ष्ण होने से 'व्यभिचार' दोष होगा। इसलिये इन दो, 'आनन्त्य' और 'व्यभिचार' दोषों के कारण व्यक्ति में संकेतग्रह मानना अनुपयुक्त है। व्यक्ति में संकेतग्रह मानने से महामाष्यकारकृत चतुर्धा शब्द विभाग, १-जाति, २-गुण, ३-क्रिया और ४-यदृच्छा भी संभव न होगा।

मीमांसक गुण, क्रिया और यदृच्छा शब्दों में भी जाति का अनुसंधान कर केवल जाति में ही संकेतग्रह मानते हैं। 'अनुगतप्रतीति' के कारण को 'सामान्य' अथवा 'जाति' कहते हैं।^१ यह अनुगत प्रतीति गुण, क्रिया और यदृच्छा शब्दों में भी होती है। गुण में अनुगतप्रतीति का उदाहरण दूध बरफ, शंस आदि में शुक्लत्व सामान्य की प्रतीति है। ओदन, गुड़ आदि

१. 'अनुवृत्तिप्रत्यय हेतुः सामान्यम्'।

में पाकत्व सामान्य है, यह किया मैं जाति का अनुसंधान हुआ । भिन्न-भिन्न व्यक्ति यदृच्छा शब्दों का उच्चारण करते हैं, परंतु परिणाम की प्रक्रिया निरंतर होने के कारण न तो वह वस्तु ही वह रहती है जिसका मान उस यदृच्छा शब्द से होता है और न बोलने वाला ही वह व्यक्ति रहता है जो डाँटा मर पूर्व बोल रहा था, लेकिन फिर^१ उस यदृच्छा शब्द से वस्तु का मान होता है अतः उसमें भी सामान्यत्व है । यदृच्छा शब्दों में भी जाति का आधान किया जा सकता है । अतः जाति में ही सैकतग्रह मानना उचित है ।

(५) अमिहितान्वयवाद में, अमिधा के द्वारा, पदार्थ सामान्य की ही प्रतीति होती है, तदनंतर आकांक्षा (वक्ता की), सन्निधि और योग्यता के कारण वाक्यार्थ बनता है । अतः अमिहितान्वय में तो अमिधा द्वारा वाक्यार्थ की भी प्रतीति नहीं होती । जब वाक्यार्थ ही वाच्य (अभिधेय) नहीं है तो इसके भी पश्चात् प्रतीत होने वाला व्यंग्यार्थ वाच्य कैसे हो सकता है । आचार्य मम्मट कहते हैं --

‘विशेषण में सैकतग्रह करना जहाँ संभव नहीं है, और जातिरूप (सामान्यरूपाणाम्) पदार्थों का परस्पर संसर्ग रूप विशेषण अर्थ स्वयं पदों से उपस्थित न होकर (अपदार्थोऽपि) आकांक्षा, सन्निधि और योग्यता के कारण उपस्थित होता है, उस अमिहितान्वयवाद में व्यंग्यार्थ की अभिधेयता की बात ही क्या है ।’^१

अतः अमिहितान्वयवादी मीमांसकों के मत में भी व्यंग्यार्थ अभिधेय नहीं है और वाच्यार्थ से भिन्न है, अतः उसकी प्रतीति के लिये भिन्न शक्ति, व्यंजना माननी होगी ।

(६) अन्वितामिधानवाद में भी व्यंग्यार्थ अभिधेय नहीं है । परन्तु इस प्रसंग को आचार्य मम्मट ने, अन्वितामिधानवाद के अनुसार सैकतग्रह आधार से

१. अर्थसक्तिमूलेऽपि विशेषेण सैकतः कर्तुं न युज्यत इति सामान्यरूपाणां पदार्थानामाकांक्षासन्निधियोग्यतावशात्परस्परसंसर्गो यत्रापदार्थोऽपि विशेषरूपो वाक्यार्थस्तत्रामिहितान्वयवादे का वाता व्यंग्यस्याभिधेयताम् ।
वही पं० ३०, पृ. २१६

प्रारंभ किया है। अन्वितामिधानवाद के स्वरूप को मलीमांति प्रस्तुत करने के लिये यह आवश्यक भी था। संकेतग्रह के आठ आधार--(१) व्याकरण, (२) उपमान, (३) कोश, (४) आप्तवाक्य, (५) व्यवहार (६) वाक्यशेष (७) विवृति^{और} (८) सिद्ध पद का साम्निध्य^क कहे गए हैं। इनमें व्यवहार प्रमुख है। विशेषतः बालक के लिये 'व्यवहार' की प्रक्रिया इस प्रकार स्पष्ट की है।--

येऽप्याहुः--

शब्दवृद्धामिधेयांश्च प्रत्यक्षोणात्र पश्यति ।

श्रोतुश्च प्रतिपन्नत्वमनुमानेन चेष्टया ॥१॥

(बालक) वृद्ध तथा अमिधेय (क्रिया) आदि शब्दों को प्रत्यक्षा से देखता है, (सुनाता है, 'पश्यति' में 'शृणोति' का अभ्याहार करना होगा, क्योंकि क्रिया तो देखी जा सकती है, शब्द नहीं, अतः प्रत्यक्षा में देखना और सुनना, दोनों मानने होंगे।) श्रोता (मध्यम वृद्ध अथवा सेवक आदि) की चेष्टा से उसके (श्रोता के) ज्ञान का अनुमान करता है।

अन्यथाऽनुपपत्त्या नु बोधेच्छक्तिं दयात्मिकाम् ।

अथापित्याऽबबोधेत संबंधं त्रिप्रमाणकम् ॥२॥^२

(तब वह बालक) अन्यथा अनुपपत्ति (उत्तम वृद्ध द्वारा कहे गए वाक्य और उसके अर्थ में वाक्क-वाच्य संबंध है, यदि ऐसा न होता तो मध्यवृद्ध उसके अनुस्यू क्रिया कैसे करता ? इस अन्यथा अनुपपत्ति) रूप अथापत्ति से (वह वाक्क-वाच्य रूप) दयात्मिका शक्ति को जानता है। इस प्रकार (प्रत्यक्षा, अनुमान और अथापत्ति रूप) तीन प्रमाणों से संबंध का अवधारण करता है।

क्योंकि 'व्यवहार' बालक के लिये होता है, अतः उपर्युक्त दोनों श्लोकों के कर्ता 'बालक' ही है। इस प्रक्रिया का अधिक विवृत रूप इस प्रकार है--'उत्तम वृद्ध, पिता आदि, देवदत्त से कहता है--'देवदत्त गाय लाओ' तब

१. शक्तिग्रहं व्याकरणोपमानकोशाप्त वाक्याद् व्यवहारतश्च ।

वाक्यस्थशेषाद् विवृतेर्वदन्ति साम्निध्यतः सिद्धपदस्य वृद्धाः ॥

२. काव्य प्रकाश, पं० ३०, पृ. २२२

देवदत्त (मध्यम वृद्ध) सास्नादिमान् अर्थ (गाय) को एक स्थान से दूसरे स्थान पर लाता है । इस प्रकार उत्तम वृद्ध के कहे जाने पर और उस कथन के फलस्वरूप देवदत्त द्वारा गाय के लाए जाने को देखकर बालक यह समझ लेता है कि 'इस देवदत्त ने उत्तमवृद्ध के वाक्य का यह अर्थ समझा ।' ऐसा वह बालक देवदत्त की चेष्टा से अनुमान कर लेता है और उत्तमवृद्ध के वाक्य और उसके अर्थ के वाचक वाच्य भाव संबंध को अर्थापत्ति प्रमाण से समझ लेता है ।^१ परन्तु यह समझना असंभव वाक्य के असंभव अर्थ के रूप में ही है । पुनः चैत्र (किसी भी व्यक्ति का नाम) 'गाय ले जाओ', 'अश्व लाओ' आदि इस प्रकार के वाक्य प्रयोगों में 'उस-उस' शब्द का 'वह-वह' अर्थ है, ऐसी अवधारणा करता है । इस प्रकार अन्वय-व्यतिरेक से प्रवृत्ति और निवृत्ति करने वाला वाक्य ही प्रयोग के उपयुक्त है । वाक्य में स्थित अन्वित पदों का ही अन्वित पदार्थों के साथ संकेत ग्रह होता है ।^१ अर्थात् 'गामानय' वाक्य में 'आनय' 'गाम्' के साथ अन्वित है और दोनों का संकेतग्रह अन्वित पदार्थों के साथ है । 'गामानय' वाक्य के 'आनय' का अन्वय 'अश्व' के साथ नहीं हो सकता । 'अश्वमानय' में 'आनय' का अन्वय 'अश्व' के साथ होना ।

अतएव परस्पर अन्वित पदार्थ ही वाक्यार्थ है^२ । पहले से अनन्वित पदार्थों का बाद में होने वाला अन्वय वाक्यार्थ नहीं हो सकता । अन्विता-भिधानवादियों के अनुसार परस्पर अन्वित पदार्थ ही वाक्यार्थ के रूप में उपस्थित होता है । परंतु, एक शब्द अनेक वाक्यों में प्रयुक्त होता है । यदि एक शब्द का अन्वय व्यक्तिविशेष से स्वीकार कर, एक अर्थ के साथ अन्वित में शक्तिग्रह मानें, तो अन्य वाक्यों में प्रयुक्त होने पर इस शब्द से अर्थ की प्रतीति नहीं हो सकेगी । अतः विशेष अर्थ के साथ अन्वित में संकेतग्रह नहीं

१. वाक्यस्थितानामेव पदानामन्वितैः पदार्थैरन्वितानामेव संकेतो नृह्यते ।
का० प्र०, पं० ३०, पृ० २२४

२. विशिष्टा एव पदार्था वाक्यार्थास्तु पदार्थानां वैशिष्ट्यम् ।

माना जा सकता, सामान्य के साथ अन्वित अर्थ में ही संकेतग्रह मानना होगा। परंतु, अन्विताभिधानवाद में तो परस्पर अन्वित पदार्थों से ही वाक्यार्थ उपस्थित होता है और वाक्यार्थ विशेषण अर्थों का परस्पर संबंध रूप होता है। तब विशेषण अर्थों का परस्पर संबंध रूप वाक्यार्थ तो अन्विताभिधानवाद के अनुसार प्रतीत नहीं हो सकता, क्योंकि वहां सामान्य के साथ अन्वित में शक्तिग्रह माना गया है। इसका समाधान निम्नलिखित विधि से किया गया है।

(७) निविशेणं न सामान्यम्

इस कथन के अनुसार, बिना विशेषण के कोई सामान्य रह ही नहीं सकता। आचार्य विश्वेश्वर के शब्दों में, प्रत्येक सामान्य का पर्यवसान विशेषण में होता है। इसलिये सामान्यरूप से अन्वित अर्थ का पर्यवसान भी विशेषण में होता है। वाक्य में अन्वित पदार्थ सामान्य नहीं विशेषण होते हैं, अतः विशेषण के साथ अन्वित अर्थ में संकेतग्रह मानने में कोई हानि नहीं है।^१ अन्विताभिधानवादियों के मत को आचार्य मुन्ट ने इस प्रकार कहा है—

‘वाक्यांतर में प्रयुक्त होने पर, प्रत्यक्षज्ञान से यह निश्चित हो जाता है कि ‘वही’ ‘वही’ पद है। अतः, यद्यपि पदार्थ सामान्य के साथ अन्वय होता है, तब भी परस्पर संबद्ध पदार्थों के (व्यतिषिक्तानां पदार्थानाम्) के विशेषण रूप ही होने से (तथा भूतत्वाद्), सामान्य से अवच्छादित होने पर भी वह (संकेतग्रह) विशेषणरूप (में) ही हो जाता है, यह अन्विताभिधानवादियों का मत है।^२

अतः अन्विताभिधानवाद में सामान्य से अवच्छादित विशेषण संकेतग्रह का विष्णु होता है। तब भी वाक्यार्थ के अंतर्गत जो ‘अतिविशेषण’ अर्थ है, वह तो असंकेतित होने से अव्यक्त ही है। और अवाच्य होने पर भी पदार्थ के रूप में

१. काव्यप्रकाश, आचार्य विश्वेश्वर की टीका, पृ. २२५

२. यद्यपि वाक्यान्तरयुज्यमानानामपि प्रत्यक्षज्ञानप्रत्ययेन तान्येवैतानि पदानि निश्चीयन्ति इति पदार्थान्तरमात्रेणाऽन्वितः संकेतगोचरः तथापि सामान्यावच्छादितो विशेषणरूप एवासी प्रतिपद्यते, व्यतिषिक्तानां पदार्थानां तथामुतत्वादियन्विताभिधानवादिनः। का०प्र०, पं०३० पृ० २२५

प्रतीत होता है। ऐसी स्थिति में वाक्यार्थ बोध के भी बाद प्रतीत होने वाले 'निःशेषाच्युत...' आदि उदाहरणों में निबोध से विधिवरक अर्थ की प्रतीति के वाक्यार्थ होने की चर्चा असंभव ही है।

अतः अभिहितान्वयवाद में अनन्वित अर्थ अभिधा द्वारा प्रतीत होता है और वही अभिधेय या वाच्य है। अन्विताभिधानवाद में पदार्थ सामान्यसे अन्वित अर्थ वाक्यार्थ होता है। तब अन्वित विशेषण अर्थ तो दोनों ही मतों में आच्य रहा। वाक्यार्थ तो विशेषण अर्थों का ही परस्पर संबंध रूप है और वह दोनों मतों में अभिधा द्वारा उपस्थित नहीं होता, तब वाक्यार्थ के भी अंतर प्रतीत होने वाला व्यंग्यार्थ अभिधेय कैसे हो सकता है ?

हम पहले कह आए हैं कि अर्थशक्त्युत्थ ध्वनि में पहले वाक्यार्थ ज्ञात होता है तब व्यंग्यार्थ की प्रतीति होती है। अतः आचार्यमम्मट ने यह सिद्ध किया कि मीमांसकों की किंवार प्रणाली में वाक्यार्थ ही वाच्य नहीं है, तब 'व्यंग्यार्थ' अभिधा से ज्ञेय होगा यह कथन अपलाप मात्र है। अतः व्यंग्यार्थ की प्रतीति के लिये अभिधा से अतिरिक्त शक्ति माननी होगी और वह शक्ति व्यंजना ही है।

(८) नैमिचिकानुसारेण निमिचानि कल्प्यन्ते

मीमांसकों की यह भी धारणा है कि व्यंजनावादी जिसे व्यंग्यार्थ कहते हैं उसका आधार भी शब्द ही होता है, अतः शब्द उस अर्थ का निमित्त है। शब्द का उस अर्थ के प्रति यह निचित्व ज्ञापक रूप है। अतः कर्त्तकारिकों के व्यंग्यार्थ और शब्द में नैमिचिकनिमित्त भाव अथवा बोध्य-बोधक भाव संबंध है। नैमिचिक और निमित्त का यह संबंध बिना किसी शक्ति के नहीं हो सकता और वह शक्ति अभिधा ही है, क्योंकि शब्द में अर्थ की प्रतीति भी अभिधा से हो जाती है, इस लिये व्यंजना नामक किसी शक्ति की कल्पना व्यर्थ है।

उपर्युक्त धारणा का संकेत करते हुए मम्मट ने कहा है कि उपर्युक्त मत

में शब्द को निमित्त माना है, निमित्त दो ही प्रकार के होते हैं— १. कारक निमित्त, २. ज्ञापक निमित्त ।

शब्द के प्रकाशक होने के कारण ज्ञापक निमित्तत्व ही बन सकता है, कारक निमित्तत्व नहीं । लेकिन अज्ञात अर्थ में शब्द का ज्ञापकत्व भी कैसे होगा ?^२ क्योंकि ज्ञातत्व संकेतग्रह होने पर ही होता है ।^३ और मीमांसकों के अनुसार, संकेतग्रह सामान्य से अन्वित में होता है । तब 'अज्ञात' और संकेतग्रह जिसमें नहीं है, ऐसे व्यंग्यार्थ के प्रति शब्द का ज्ञापकत्व नहीं बन सकता, अतः शब्द उसका निमित्त भी नहीं होगा ।

यदि शब्द का व्यंग्यार्थ के प्रति निमित्तत्व मानना ही है तो शब्द का उस विशेष नैमित्तिक में संकेतग्रह मानना होगा । जब तक यह संभव नहीं है तब तक शब्द से उसकी प्रतीति कैसे मानी जा सकती है ? अतः नैमित्तिक (व्यंग्यार्थ) के अनुस्यू निमित्त (शब्द) की कल्पना की जाती है, यह कथन व्यंग्यार्थ के संदर्भ में अविचार मात्र है । मण्टाचार्य की इस तर्क प्रक्रिया का संक्षेपण इस प्रकार किया जा सकता है--

१. मीमांसक सामान्य से अन्वित से संकेतग्रह मानते हैं ।

२. जब तक शब्द का व्यंग्यार्थ में संकेतग्रह न हो तब तक शब्द उसका निमित्त नहीं बन सकता ।

३. मीमांसक मत में विशेष में संकेतग्रह न होने से, शब्द उस व्यंग्यार्थ का ज्ञापक निमित्त नहीं कहा जा सकता ।

(६) मट्ट लोल्लट का व्यङ्ग्याविरोधी पक्ष

(सोऽयमिणोद्वि दीर्घदीर्घतरौ व्यापार)

मट्ट लोल्लट के अनुसार अमिधा व्यापार ही हण्टु (बाण) के सदृश 'दीर्घदीर्घतर' है । जैसे एक ही बाण क्रमशः क्वचक्वेदन, मममिदन और

१. तत्र निमित्तत्वं कारकं ज्ञापकत्वं वा ? का० प्र०, पं० उ० , पृ. २२६

२. अज्ञातस्य ज्ञापकत्वं तु कथं ? वही, पृ. २२६

३. ज्ञातत्वं च संकेतैव ? वही, पृ. २२६

प्राणहरण का कार्य करता है, वैसे ही वाच्य, लक्ष्य और व्यंग्य कहे जाने वाले सभी अर्थों की प्रतीति एक ही शक्ति अभिव्यक्ति हो जाती है। इसलिये अभिधातिरिक्त अन्य किसी शक्ति की कल्पना व्यर्थ है। अपनी मान्यता की प्रामाणिकता स्वरूप भट्ट लोल्लट ने शास्त्रवाक्य 'यत्परः शब्दः स शब्दार्थः' भी उद्धृत किया है। भट्ट लोल्लट के अनुसार इस शास्त्र वाक्य का अर्थ है कि जिस अर्थ के प्रति शब्द का प्रयोग किया गया है, वही उसका अर्थ है। आलेकारिक जिस अर्थ को व्यंग्यार्थ कहते हैं, यदि उस अर्थ की प्रतीति के लिये शब्द का प्रयोग किया गया है तो वही उस शब्द का अर्थ है। यही अर्थ वहाँ वाच्यार्थ माना जायगा। इसी प्रकार जहाँ लक्ष्य कहे जाने वाले अर्थ की कामना से शब्द का प्रयोग किया गया है, वहाँ वही अर्थ शब्द का वाच्यार्थ होगा। इन अर्थों को लक्ष्यार्थ, व्यंग्यार्थ कहने की आवश्यकता नहीं है, सभी अर्थ वाच्यार्थ ही हैं। शब्द अर्थनिष्ठ होता है और जिस अर्थ के प्रति उसकी परता -- 'निष्ठा' है, वही अर्थ उस शब्द का वाच्यार्थ है। 'निःशेषाच्युत...' आदि श्लोक में विधिरूप अर्थ ही वक्तृ की इच्छा है, अतः यह विधिरूप अर्थ ही वाच्यार्थ है। इस तर्क प्रणाली से भट्ट लोल्लट ने अभिधा द्वारा सभी अर्थों की प्रतीति मानकर, लक्षणा और व्यङ्गना, दोनों ही शक्तियों को अस्वीकार कर दिया है।

आचार्य ^{मम्मट} भट्ट ने इस तर्क प्रणाली को और 'यत्परः शब्दः स शब्दार्थः' शास्त्र वाक्य के भट्ट लोल्लटकृत अर्थ को असंगत कहा है। भट्ट लोल्लटादि जो इस 'तात्पर्यवाचोयुक्ति' का ऐसा अर्थ करते हैं -- मूर्ख हैं, क्योंकि वे अपने ही शास्त्र-वचन का सही अर्थ नहीं जानते। इसलिये मम्मट ने इन व्यक्तियों को 'देवानांप्रिय' कहा है। आचार्य मम्मट ने स्वयं 'यत्परः...' आदि तात्पर्यवाची युक्ति का वास्तविक अर्थ स्पष्ट किया है। उनके अनुसार इस तात्पर्यवाचोयुक्ति का अर्थ है, 'जिस अप्राप्त अंश के बोध में विधि वाक्य का तात्पर्य होता है, वही उस विधिकाक्य का प्रतिपाद्य अर्थ है।' आचार्य मम्मट ने अपनी विशिष्ट शैली में लिखा है --

‘सिद्ध (भूत) और साध्य (भव्य) के साथ साथ उच्चारण किए जाने पर (भूतमव्यसमुच्चारणौ) सिद्ध पदार्थ, साध्य अर्थात् क्रिया के लिये उपदिष्ट होता है । (भूतं मव्यायोपदिश्यते इति) । क्रिया पदों से अन्वित (क्रियापदार्थैर्नान्नीयमानाः) कारक पदार्थ (कारकपदार्थाः) प्रधान क्रिया की संपादक (प्रधानक्रिया निवर्तक) अपनी क्रिया के संबंध से (स्वक्रियासंबधात्) साध्यता को (साध्यमानतां) प्राप्त कर लेते हैं ।^१

‘तदुपरांत, ‘अदग्ध दहन न्याय’ से जो अप्राप्त होता है उसी का विधान करते हैं ।’ इसका तात्पर्य यह हुआ कि अग्नि जैसे अदग्ध का ही दहन करती है , उसी प्रकार विधिवाक्य अप्राप्त अर्थ का ही बोध कराते हैं । जैसे दग्ध का दहन नहीं हो सकता, वैसे ही प्राप्त का पुनः प्रापण या बोध क्या होगा ? इसी तथ्य को और भी स्पष्ट करने के लिये आचार्य ने दो उदाहरण दिये हैं --

१-लौहितोष्णीभाः ऋत्विजः प्रचरन्ति

यह विधिवाक्य श्येनयाग के प्रकरण में प्रयुक्त हुआ है । कुछ याग प्रधान होते हैं । प्रधानयागों के साथ कृत्तिपय गौण यागों का भी विधान होता है । प्रधानयाग को ‘प्रकृतियाग’ और गौण याग को ‘विकृतियाग’ कहते हैं । प्रकृतियाग में याग के संपूर्ण विधि-विधानों का वर्णन होता है ।^२ विकृति याग में संपूर्ण विधानों का वर्णन नहीं होता, प्रकृतियाग की ओर जो नवीन विधान होते हैं, वही वर्णित होते हैं, शेष सब प्रकृतियाग के विधानवत् ही होता है ।^३

१. काव्यप्रकाश, सं० आचार्य विश्वेश्वर, पृ० २३२ ।

२. यत्र समग्रागोपदेशः सा प्रकृतिः ।

३. प्रकृतिवद् विकृतिः कर्तव्याः ।

‘श्येनयाग’ का प्रकृतियाग है ‘ज्योतिष्टोमयाग’ । ज्योतिष्टोमयाग में ऋत्विक् प्रचरण के संबंध में कहा है--‘सोष्णीणा विनीतवसना ऋत्विजः प्रचरन्ति ।’ पुनः ‘श्येनयाग’ के संदर्भ में कहा है, ‘लोहितोष्णीणा ऋत्विजः प्रचरन्ति’ । इसमें ‘सोष्णीणा’ ऋत्विक् प्रचरण करते हैं, यह तो प्रकृतियाग के विधान से ही प्राप्त है । अप्राप्त अर्थ यहाँ ‘लोहितोष्णीणाः’ है । इसलिये समस्त वाक्य का विधेय यह ‘लोहित उष्णीण’ ही है । ज्योतिष्टोम याग की अपेक्षा श्येनयाग में ऋत्विकों के उष्णीण लाल रंग के होंगे । अतः ‘लोहितोष्णीणाः’ ऋत्विजाः प्रचरन्ति, यह वाक्य ऋत्विक् प्रचरण का बोध कराने के लिये नहीं कहा गया, वरन् ‘लाल उष्णीण’ का बोध कराने के लिये कहा गया है, यही प्रमाणांतर से अप्राप्त था । इसलिये इस अप्राप्त अंश के बोध में ही उस विधिववाक्य का तात्पर्य है, और यही इसका विधेयांश है । ^१ ‘यत्परः शब्दः स सर्वार्थः’, इस तात्पर्यवाचोयुक्ति का यही अर्थ है ।

२- दध्ना जुहोति

यह वाक्य अग्निहोत्र प्रकरण में प्रयुक्त हुआ है । इसके पूर्व ‘अग्निहोत्रं जुहोति’ कहा जा चुका है । अतः हवन का विधान तो पहले से ही प्राप्त है, केवल करण कारक में दधी का विधान नवीन है, यह पूर्व से प्राप्त नहीं है, अतः ‘दध्ना जुहोति’ का विधेयांश यही है । ^२ इसलिये जो विधेय है, उसी में तात्पर्य होता है । ^३

(१०) उपाचस्येव शब्दस्यार्थे तात्पर्यं न तु प्रतीत्मान्ने

अभी यह कहा गया है कि जो विधेय है, उसी में तात्पर्य होता है । परन्तु तात्पर्य भी वाक्य में प्रयुक्त शब्द के अर्थ में होगा । इसका आशय यह है कि तात्पर्य का वाची शब्द वाक्य में साक्षात् प्रयुक्त होना चाहिए । प्रतीत

१. इत्थं लोहितोष्णीणत्वमात्रं विधेयम् ।

२. दध्ना जुहोति इत्यादौ दध्यादेः करणत्वमात्रं विधेयम्, हवनस्यान्यतः सिद्धः ।

३. ततश्च यदेव विधेयं तत्रैव तात्पर्यम् ।

मात्र होने वाले अर्थ में तात्पर्य नहीं हो सकता । उदाहरण के लिये 'पूर्वो धावति' वाक्य लिया जा सकता है, इसमें तात्पर्य 'पहले के दौड़ने' में ही है और इस तात्पर्य को प्रकट करने वाले दोनों शब्द वाक्य में उपात्त हैं अतः यह स्पष्ट हुआ कि वाच्य में उपात्त शब्द के अर्थ में ही तात्पर्य होता है, यथाकथञ्चित् प्रतीत होने वाले अर्थ में नहीं ।

यदि, वाक्य में अनुपात्त शब्द के अर्थ में तात्पर्य माना जाय तो महद् प्राप्ति होने लगेगी । 'पूर्वो धावति' में 'पूर्वः' शब्द सापेक्षा है, 'पूर्वः' के साथ ही 'अरः' की प्रतीति भी होती है । क्योंकि, 'अरः' है तभी तो 'पूर्वः' कहा जायगा । अतः 'अरः' की प्रतीति होती है । यदि प्रतीत मात्र होने वाले अर्थ में तात्पर्य होने लगा तो 'पूर्वो धावति' का तात्पर्य 'हो अरों धावति' भी हो सकेगा ।^१ जो अनुपयुक्त होगा । अतः वाक्य में उपात्त शब्द के अर्थ में ही तात्पर्य मानना संगत है ।

परंतु, व्यंग्यार्थ को प्रकट करने वाला शब्द वाक्य में उपात्त नहीं होता , इसलिये व्यंग्यार्थ में तात्पर्य नहीं हो सकता ।^{अतः} 'यत्परः...' आदि शास्त्रवाक्य व्यंग्यार्थ के लिये उचित तर्क उपस्थित नहीं करते ।

व्यंजनाविरोधी 'विष्णं मदाय मा चास्य गृहे मुद्वक्ष्य' यह उदाहरण देकर, वाक्य में अनुपात्त शब्द के अर्थ में भी तात्पर्य मानते हैं । इस वाक्य का अर्थ है, 'विष्णु सातो पर इसके घर भोजन मत करी' और इसका तात्पर्य है 'इसके घर भोजन नहीं करना चाहिए ।' पर इस अर्थ का वाचक शब्द इस 'विष्णं मदाय...' आदि वाक्य में उपात्त नहीं है, अतः अनुपात्त शब्द के अर्थ में भी तात्पर्य हो सकता है ।

आचार्य मम्मट 'विष्णं मदाय...' आदि वाक्य में भी उपात्त शब्द के अर्थ में ही तात्पर्य सिद्ध करते हैं । 'विष्णं मदाय मा चास्य गृहे मुद्वक्ष्य' एक वाक्य है, इसमें जो 'चे'-कार है, वह एकवाक्यता सूचक है । इस वाक्य का

१. एवं हि 'पूर्वो धावति' इत्यादावापराक्षीऽपि क्वचित्तात्पर्यस्थात् ।

तात्पर्य कि 'इसके घर भोजन नहीं करना चाहिए, यह 'मा चास्य गृहे मुद्वथा', इस उपाच शब्द के अर्थ में ही है। इस प्रकार 'विण मदाय...' आदि वाक्य में भी तात्पर्य उपाच शब्द के अर्थ में ही, अनुपाच शब्द के अर्थ में नहीं। व्यंजनाविरोधी, 'विण मदाय...' आदि को एक वाक्य नहीं मानते। उनके अनुसार दो क्रियापदों से युक्त वाक्यों में अंगांगिभाव नहीं हो सकता। ^{१ मम्मट} 'विण मदाय...' आदि वाक्य को सुहृद वाक्य मानते हैं। 'विण मदाय' को स्वतंत्र वाक्य मानने से इसका अर्थ अनुपपन्न होगा, क्योंकि कोई भी मित्र, 'विण सालो' यह कैसे कहेगा? अतः 'विण मदाय' और 'मा चास्य गृहे मुद्वथा' में अंगांगि भाव होने से, इन दोनों वाक्यों की एकवाक्यता सिद्ध हो जाती है। इसलिये तात्पर्य भी 'माचास्य गृहे मुद्वथा', इस उपाच शब्द में ही कहा जायगा। ^२

मट्ट लोल्लट ने कहा था, जितने भी अर्थ हैं, समी अमिधा से बोध्य हैं। इसका अंतिम और अन्त्य उचर देते हुए मम्मटाचार्य कहते हैं— यदि समी अर्थ अमिधागम्य है, तो मीमांसक लक्षणा भी क्यों मानते हैं, लक्ष्यार्थ ^३ की प्रतीति भी दीर्घ-दीर्घतर अमिधा व्यापार से ही हो जायगी तथा 'ब्राह्मण पुत्रस्तेजातः' वाक्य सुनने से उत्पन्न हर्ष और 'ब्राह्मण कन्या से गर्भिणी' वाक्य जनित 'शोक' भी बाध्य ही क्यों न मान लिए जाय? क्योंकि समी अर्थ अमिधागम्य होते हैं। परंतु, यह उपयुक्त नहीं है। मीमांसा शास्त्र से ही प्रमाण उद्धृत करते हुए आचार्य कहते हैं कि शब्द के अर्थ की प्रतीति में पौकार्पर्य तो मीमांसा में भी माना गया है। यदि समी प्रतीत्य अर्थ अमिधा बोध्य माने जाय तो यह पौकार्पर्य संभव

१. न चास्यातवाक्ययोर्द्वयोरंगांगिभावः। पृ. १३६

२. विणमदाणवाक्यस्य सुहृदवाक्यत्वैर्यागता कल्पनीयेति, 'विणमदाणादपि दुष्टमेतद्गृहे भोजनमिति सर्वथा मास्य गृहे मुद्वथा' इत्युपाचशब्दार्थे एवं तात्पर्यम्। पृ. २३६

३. लक्षणीये अर्थे दीर्घदीर्घतरामिधाव्यापारेणैव प्रतीति सिद्धेः, च्वस्माच्च लक्षणा? वही।

नहीं होगा । तथा श्रुति, लिंग, वाक्य, प्रकरण, स्थान, और समाख्या आदि प्रमाणों में जो बलाबल का निर्णय है, वह भी संभव नहीं होगा । एक ही वाक्य में यदि स्काधिक प्रमाण प्रयोग की अपेक्षा हो तो पूर्व-पूर्व प्रमाण द्वारा कहे गए अर्थ को सबल और उच्चर उच्चर प्रमाण को दुर्बल समझना चाहिए । अर्थात् एक ही वाक्य में 'श्रुति' प्रमाण एक अर्थ कहता हो और लिंगादि अन्य प्रमाण अन्य अर्थ को, तो श्रुति प्रमाण ही प्रामाणिक माना जायगा । समी अर्थ अमिधाजन्य मान लेने से, मीमांसा शास्त्र का यह निर्णय ही अप्रामाणिक होगा । इसलिये मीमांसकों के मत में भी 'निषेधपरक' वाच्यार्थ से विधिपरक अर्थ की प्रतीति तो व्यंग्य ही माननी होगी । इसप्रकार आचार्य मम्मट ने मीमांसकों के व्यङ्गनाविरोधी तर्कों का संहन कर व्यङ्गना की अनिवार्यता सिद्ध की ।

(११) कतिपय अन्य दृष्टियों से भी व्यंग्यार्थ की वाच्यता का निराकरण

१. 'कुरु कुरु किम्' -- इन दो पदों का क्रम उलट कर यदि 'रु किंकुरु' इस प्रकार लिखा जाय तो इसमें अश्लीलता दोष आ जाता है, क्योंकि तब 'किं' सुनाई पड़ता है, जो अश्लीलार्थ का वाचक है । पर यह अश्लील अर्थ न तो 'रु किं' का वाच्यार्थ है और न 'कुरु' का । तब इस अश्लील अर्थ की प्रतीति में किस वृत्ति को माना जाय ? यह अमिधाजन्य तो कहा नहीं जा सकता । इसका होना व्यवहार से सिद्ध है ही , इस प्रकार के प्रयोग काव्य में वर्जनीय भी माने गए हैं । ये अर्थ अतः व्यंग्य ही हैं और इसकी प्रतीति व्यङ्गना से ही मानी जायगी ।

२. नित्यानित्य दोष व्यवस्था-- काव्यशास्त्र में दो प्रकार के दोष माने गए हैं, नित्य और अनित्य । व्यंग्य-व्यङ्ग्य भाव स्वीकार करने पर ही यह दोष व्यवस्था संभव है । आचार्य विश्वेश्वर के अनुसार 'व्यंग्य-व्यङ्ग्य भाव को अलग मानने पर व्यङ्गनावृत्ति से धीत्य भिन्न-भिन्न रसों के अनुकूल अथवा प्रतिकूल होने के आधार पर नित्य-अनित्य दोषों

की व्यवस्था बन सकती है^१, दोषव्यवस्था के प्रसंग को आचार्य मम्मट ने निम्नलिखित शब्दों में कहा है--

‘यदि वाच्यवाचक भाव से व्यतिरिक्त, व्यंग्य-व्यङ्ग्य भाव स्वीकार नहीं किया जाता तो’ असाधुत्व आदि नित्य दोष और त्रुटिकटुत्वादि अनित्य दोष, यह नित्यानित्य दोष विभाजन अनुपपन्न हो जायगा। परंतु यह विभाजन दिखलाई पड़ता है। वाच्य-वाचक भाव से निम्न व्यंग्य-व्यङ्ग्य भाव का आश्रय ग्रहण करने से, व्यंग्य के बहुविध होने से कहीं किसी के औचित्य और कहीं औचित्य के कारण यह नित्यानित्य दोष विभाग व्यवस्था संभव होती है।’^२

३. काव्य गुण की दृष्टि से काव्य में, एक ही अर्थ के अनेक पर्यायवाची शब्दों में से किसी विशेषण का प्रयोग करने से, विशेषण चमत्कार उत्पन्न हो जाता है। इस तथ्य की व्याख्या, व्यंग्य-व्यङ्ग्य भाव माने बिना नहीं हो सकती। वाच्यार्थ की दृष्टि से तो सभी पर्यायवाची समान हैं, अतः विशेषण पद के प्रयोग से विशेषण चमत्कार नहीं होना चाहिए। परंतु, विशेषण चमत्कार का होना व्यवहार सिद्ध है, अतः वाच्य-वाचक भाव से व्यतिरिक्त व्यंग्य-व्यङ्ग्य भाव संबंध मानना ही होगा। निम्नलिखित उदाहरण--

द्वयं गतं संप्रति शौचनीयतां ।

समागमप्रार्थनया कपातिनः ॥

‘कपाती (महादेवजी) से समागमेच्छा के कारण अब दोनों (चन्द्रकला और पार्वती) शौचनीय हो गईं।’

यहाँ ‘कपातिनः’ प्रयोग से भगवान् शिव की दरिद्रता और वीमत्सता की अभिव्यक्ति होती है, इसीलिये, ऐसे शिव से समागमेच्छा के

१. काव्यप्रकाश, सं० आचार्य विश्वेश्वर, पृ. २४०

२. वाच्यवाचकभाव व्यतिरिक्तेण व्यंग्यव्यङ्ग्यताश्रयणे तु व्यंग्यस्य बहुविधत्वात्, क्वाचिदेव कस्यचिदेवौचित्यनोपपत्तौ ग्व विभाग व्यवस्था । का०प्र०, पृ. २४१

कारण चंद्रकला और पार्वती शौचनीय है, अतः अर्थ संगत लगता है । यदि 'कपालिनः' के स्थान पर 'पिनाकी' होता तो यह अर्थसंगति ही नहीं होती । वाच्यार्थ की दृष्टिसे , कपाली और पिनाकी समान हैं, तब इनमें से एक के प्रयोग से ही विशेष चमत्कार सृष्टि, व्यंग्य-व्यञ्जक भाव की प्रामाणिकता सिद्ध करती है । यहां 'पिनाकी' की अपेक्षा 'कपाली' में काव्यानुगुणत्व अधिक है ।

१. २१ वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थ की भिन्नता के अन्य प्रमाण

(१) वाच्यार्थ समी ओताओं (प्रतिपत्तृन्) के लिये एक रूप होता है, अतः उसका स्वरूप भी निश्चित होता है । उदाहरणार्थ ।
 'गतोऽस्तमकः' (सूर्य अस्त हो गया) वाक्य का वाच्यार्थ निश्चित है ।
 पर इसी वाक्य का व्यंग्यार्थ प्रकरण विशेष के वक्ता, ओता आदि की भिन्नता के कारण अनेक रूप हो जाता है ।

(२) स्वरूपगत भेद--वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थ में स्वरूपगत भेद भी है । कहीं वाच्यार्थ विधिरक होता है और व्यंग्यार्थ निषेधरक, कहीं इसके विपरीत स्थिति होती है । 'निःशेषच्युत...' आदि श्लोकों में वाच्यार्थ निषेधरक है कि 'दूती नायक के पास नहीं गई' परन्तु व्यंग्यार्थ विध्यर्थक है कि 'दूती उस अधम नायक के पास अवश्य गई है ।'

(३) कालगत भेद--वाच्यार्थ की प्रतीति के पश्चात् व्यंग्यार्थ की प्रतीति होने से इनमें कालगत भेद भी है ।

१. प्रतीयमानस्तु तत्प्रकरणवक्तृपतिपत्रादिविषयसहायतया नानात्वं मज्जे
 का० प्र० , पृ० २४२ ।

२. निःशेषच्युतबन्धनस्तनतटं निर्मृष्टरागीधरौ--
 नेत्रे दूरमनजने पुलकिता तन्वी तवेयं तनुः ।
 मिथ्यावादिनि दूती बाधवजनस्थाज्ञातपीडाम्ने
 बायीं स्नातुमितां गतासि न घुनस्तस्याधमस्यातिकम् ॥

३. पूर्वपश्चाद् प्रतीतिः कालस्य ।

(४) आश्रय भेद--वाच्यार्थ मात्र शब्दाश्रित है, परंतु व्यंग्यार्थ, शब्द, उसके अंश, अर्थ, वर्ण, वर्ण-संघटना आदि पर भी आश्रित रह सकता है ।

(५) निमित्त भेद--वाच्यार्थज्ञान का निमित्त शब्दानुशासन ज्ञान है, व्यंग्यार्थ प्रतीति में प्रकरणादि की सहायता, प्रतिभा का नैर्मल्य (सहृदयत्व) आदि अनेक निमित्त हैं ।

(६) वाच्यार्थ का ज्ञाता मात्र बोद्धा कहा जाता है, व्यंग्यार्थ का ज्ञाता 'विदग्ध' है ।

(७) कार्य भेद--वाच्यार्थ केवल प्रतीति कराता है, व्यंग्यार्थ अमत्कृति का जनक है (प्रतीतिमात्रममत्कृत्योश्च) ।

(८) संस्था भेद--वाच्यार्थ एकरूप होता है, व्यंग्यार्थ अनेक रूप ।

(९) विषयगत भेद--कभी कभी, कथन के वाच्यार्थ का विषय कोई होता है और व्यंग्यार्थ का विषय कोई अन्य ही, जैसे इस श्लोक में--

कस्य वा न भवति रोणो दृष्ट्वा प्रियायाः सव्रणमघरम्,
सप्रमर पद्माग्रायिणि वारितवामे सहस्वेदानीम् ॥

एक सखी अपनी दुष्टा सखी से कह रही है--

‘किसी (अपनी) प्रिया के सव्रण अघर देख कर रोण नहीं होगा, मना करने पर भी प्रमर सहित पद्म सूंघने वाली, अब सही ।’

वस्तुतः दुष्टा स्त्री के अघर पर परपुरुषोपमोग जनित दंतदात है, इसे देखकर पति रुष्ट होगा, अतः पति के रोण से बचाने के लिये सखी यह श्लोक कह रही है । पति कहीं पास ही है, पर सखी ऐसा बहाना कर रही है मानो उसे पति की उपस्थिति ज्ञात नहीं है । वास्तव में वह पति को ही सुना रही है कि तुम्हारी स्त्री के अघर पर प्रमर दंश जन्य दात है, परपुरुष जन्य नहीं ।

यहां, वाच्यार्थ का विषय दुष्टा स्त्री है और व्यंग्यार्थ का विषय पति । वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थ में इतने भेद हैं, फिर भी कोई हनै

एक ही कहे तो वह नीले और पीले रंग को एक मानने के समान होगा ।^१

अतः व्यंग्यार्थ, वाच्य से सर्वथा भिन्न है और उसकी प्रतीति के लिये व्यञ्जना माननी होगी ।

व्यंग्यार्थ, तात्पर्यार्थ से भी भिन्न है । गुणीभूत व्यंग्य के असुंदर नामक भेद के उदाहरण --

वाणीर कुंजोद्धीन शकुनिकुलकौलाह्ल शृण्वन्त्याः ।

गृहकर्म व्यापृताया वध्वाः सीदन्त्यंगानि ॥

में संकेत देनेवाला नायक कुंज में प्रविष्ट हो गया । यह व्यंग्यार्थ है । परंतु, इसकी प्रतीति कराकर भी वाच्यार्थ अपने ही स्वरूप में विश्रांत होता है । यहां व्यंग्यार्थ अतात्पर्य विषयीभूत अर्थ है । वह किसी शब्द से अभिहित न होकर प्रतीत मात्र हो रहा है, यह प्रतीति मला किस व्यापार का आश्रय लेकर हो रही है ।^२

अतः व्यंग्यार्थ, वाच्यार्थ, तात्पर्यविषयीभूत अर्थादि से भिन्न ही है और इस व्यंग्यार्थ की प्रतीति व्यञ्जना नामक व्यापार से ही संभव है । इस प्रकार व्यंग्यार्थ के वाच्यार्थ से भिन्न सिद्ध होने पर व्यञ्जनाविरोधी उसे लक्ष्यार्थ में अंतर्भावित करना चाहते हैं । इसलिये मल्लमटाचार्य ने व्यंग्यार्थ की लक्षणा-गम्यता का भी निषेध किया है ।

१.२२ व्यञ्जना की लक्षणागम्यता का निषेध

(१) पूर्वपक्ष--व्यञ्जनावादियों ने कहा है कि प्रतीयमानस्तु नानात्वं भजते ।^१ अर्थात् प्रतीयमान अर्थ अनेकरूप होता है । व्यञ्जना को, लक्षणा में और व्यंग्यार्थ को लक्ष्यार्थ में अंतर्भावित करने वाले व्यञ्जनाविरोधी लक्षणीय अर्थ को भी अनेक रूप वाला मानते हैं । अपनी इस मान्यता के प्रमाणस्वरूप

१. भेदोऽपि यद्वैकृत्यं, तत्कचिदपि नीलपीतादौ भेदो न स्यात् । का० प्र०, पृ. २४४

२. कस्य व्यापारस्य विषयतामवलंबतामिति । वही पृ. २४६

‘कामं संतु दृढं कठोरहृदयो रामोऽस्मि सर्वं सहे’ तथा ‘रामेण प्रियस्त्रीवितेन
 नु कृतं प्रेम्णाः प्रिये नीचितम्’ आदि उदाहरण प्रस्तुत करते हैं । इन
 उदाहरणों में ‘राम’ शब्द का वाच्यार्थ दशरथपुत्र राम ही है परंतु लक्ष्यार्थ
 दोनों उदाहरणों में क्रमशः अतीव दुःख सहिष्णु राम तथा निष्करुणाराम
 है । अतः (१) लक्ष्यार्थ भी अनेक रूप वाला होता है (लक्षणीयोऽप्यर्थो ना-
 नात्वं भजते) । (२) विशेष व्यपदेश का हेतु है (विशेषव्यपदेश हेतुश्च
 भवति) । (३) शब्द और अर्थ दोनों से उसका अवगम होता है (तदवगम-
 श्चशब्दाधार्यत्वः) । (४) प्रकरणादि विमर्श की भी अपेक्षा होती है
 (प्रकरणादिसंव्यपेक्षाश्चेति) । इस प्रकार व्यञ्जनाविरोधियों ने जो विशेषताएं
 व्यंग्यार्थ में मानी हैं, वे सभी लक्ष्यार्थ में भी हैं, अतः व्यंग्यार्थ का अंतर्भाव
 लक्ष्यार्थ में ही हो जाता है, तब यह नूतन प्रतीयमान नाम से कहा जाने
 वाला क्या है (कोऽयं नूतनः प्रतीयमानो नाम) ।

(२) उच्चरपदा--व्यञ्जनाविरोधियों के उपर्युक्त तर्कों का आचार्य
 मम्मट ने युक्तिसंगत सङ्गठन किया है । मम्मटाचार्य की तर्कप्रणाली इस प्रकार
 है --

१. यह ठीक है कि लक्षणीय नानात्व को धारण करता है,
 तब भी लक्ष्यार्थ अनेकार्थक शब्द के अभिधेयार्थ के सदृश नियतरूप वाला ही है
 (अनेकार्थशब्दाभिधेयवन्नियतत्वमेव) । मुख्य अर्थ से असंबंधित अर्थ लक्षणा
 द्वारा नहीं लक्षित होते (न खलु मुख्येनार्थेन नियतसंबंधी लक्षयितुं शक्यते) ।
 इसलिये लक्ष्यार्थ यद्यपि अनेक रूप होता है, तथापि वे सभी अर्थ निश्चित रूप
 से मुख्यार्थ से ही संबंधित होंगे । मुख्यार्थ से योग (तद्योगे) की शर्त उसमें
 अनिवार्य है ।

परंतु , प्रतीयमान अर्थ कहीं प्रकरणादि के कारण, मुख्यार्थ
 से नियत संबंध स्वरूप वाला होता है । जैसे ‘श्वशुरत्र निमज्जति....’

१. श्वशुरत्र निमज्जति आहं दिवसकं प्रलोक्य ।

मा पथिक रात्र्यन्ध शय्यायां मम निर्मदयसि ॥

आदि श्लोक में मुख्यार्थ और व्यंग्यार्थ में नियत संबंध है। क्योंकि, मुख्यार्थ में साट पर गिरने का निषेध है, व्यंग्यार्थ में आमंत्रण है, अतः मुख्यार्थ और व्यंग्यार्थ में विरोध संबंध है और यह संबंध प्रसिद्ध है। कुछ लोगों के अनुसार मुख्यार्थ और व्यंग्यार्थ का विषय एक होने पर नियत संबंध होता है। इस दृष्टि से भी यह श्लोक नियत संबंध का उदाहरण है, क्योंकि यहां मुख्यार्थ और व्यंग्यार्थ दोनों का विषय पथिक ही है।

कहीं प्रतीयमानार्थ अनियत संबंध स्वरूप होता है। जैसे 'कस्य' वा न... आदि श्लोक में वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थ में कोई संबंध नहीं है। इनके विषय भी पृथक् पृथक् हैं। वाच्यार्थ का विषय सखी है और व्यंग्यार्थ का विषय पति। अतः यहां प्रतीयमानार्थ मुख्यार्थ के साथ अनियत संबंध वाला है।

प्रतीयमानार्थ, मुख्यार्थ के साथ परंपरित संबंध वाला भी हो सकता है। जैसे 'विपरीतरते' ^१, आदि श्लोक में। इस श्लोक का अर्थ है -- विपरीत रति के समय, नामिकमल में स्थित ब्रह्मा को देखकर, रसाकुला लक्ष्मी हरि के दक्षिण नेत्र को ढंक देती है।

परंपरा से यह प्रसिद्ध है कि हरि का दक्षिण नेत्र सूर्य है, अतः लक्ष्मी उसे ढंक्ती है, सूर्य के ढंक्ने से नामि कमल भी संकुचित हो जाएगा और ब्रह्मा उसमें बंद होने से लक्ष्मीजी की रतिक्रीड़ा न देख पाएंगे। मुख्यार्थ के साथ यह व्यंग्यार्थ परंपरा से प्राप्त रुढ़ि के कारण है। आचार्य मम्मट की शैली में इसे देखें --

१. कस्य वा न भवति राणो दृष्ट्वा प्रियायाः सव्रणमघरम्

सम्प्रपद्माग्रायिणि वारितवामे सहस्वेदानीम् ॥

२. ^{एकस्मिन्} विपरीतरते लक्ष्मी ब्रह्माणं दृष्ट्वा नामिकमलस्थम् ।

हरिर्दक्षिणनेत्रं रसाकुला कटिति स्थगयति ॥

इत्यादौ सम्बद्धसम्बन्धः । अत्र हि हरिपदेन दक्षिण-
नयनस्य सूर्यात्मकता व्यञ्ज्यते । तन्निमीलनेन, सूर्यास्तमयः
तेन पद्मस्य संकोचः ततो ब्रम्हणः स्थगनं, तत्र सति गोप्या-
दगस्यादशनेन अनिर्यन्त्रणं निधुवनविलसितमिति ।^१

अतः लक्ष्यार्थ की अनेकविधता मुख्यार्थ से बंधी है, पर व्यंग्यार्थ का नानात्व तो स्वतंत्र है । और भी , लक्ष्यार्थ में मुख्यार्थबाधादि अनिवार्य है, परंतु 'श्वश्रुरत्र....', आदि श्लोक में मुख्यार्थ बाध हुए बिना ही व्यंग्यार्थ की प्रतीति होती है । जैसे अमिधा सकैतग्रह की अपेक्षा करती है (समयव्यपेक्षा) वैसे ही लक्षणा को मुख्यार्थ बाधादि तीन शर्तों की अपेक्षा है^२ । इसी लिये लक्षणा को अमिधा की पुच्छमुता कहते हैं ।^३ इसके अतिरिक्त भी लक्ष्यार्थ से व्यंग्यार्थ को पृथक् सिद्ध करने वाले तथ्य निम्नलिखित हैं --

१-लक्षणा के पश्चात् व्यंग्यार्थ की प्रतीति देखी जाती है (तदनु-
मनेन तस्य दर्शनात्) ।

२- लक्षणा के बिना भी केवल अमिधा के आश्रय से भी व्यञ्जना होती है ।

३-व्यञ्जना, अमिधा और लक्षणा दोनों की अनुसारिणी नहीं (न चोभयानुसार्येव) । क्योंकि अवाचक वर्णों के द्वारा भी व्यञ्जना देखी जाती है ।

४-व्यञ्जना शब्द पर ही निर्भर नहीं है अशब्दात्मक कटाक्षादि में भी वह प्रसिद्ध है (न च शब्दानुसार्येव अशब्दात्मकनेत्रत्रिभागावलोकनादिगत-
त्वेनापि तस्य प्रसिद्धेः) लेकिन अमिधा और लक्षणा तो शब्दानुसारिणी है ।

१. काव्यप्रकाश, पृ० २५२

२. तथा मुख्यार्थबाधादित्रयसमयविशेषव्यपेक्षा लक्षणा ।

३. अतएवा मिधापुच्छमुता सेत्याहुः ।

अतः व्यंग्यार्थ लक्ष्यार्थ से सर्वधामिन्न है । इसलिये अभिधा, तात्पर्य और लक्षणात्मक व्यापारों के पश्चात् होने वाले, ध्वनन आदि पर्यायों से प्रसिद्ध व्यञ्जना व्यापार अस्वीकार नहीं किया जा सकता ।

१.२३ वेदांतियों का असंख्यार्थतावाद और व्यञ्जना

वेदांती, पदार्थ-संसर्ग-बोधरूप वार्क्यार्थ के अतिरिक्त, ऐसे भी वाक्य मानते हैं, जो पदार्थ संसर्ग बोध उत्पन्न नहीं करते । इस प्रकार के वाक्यों को वे असंख्यवाक्य कहते हैं । लक्षणावाक्य, मुख्यतः इस असंख्य वाक्य कोटि में आते हैं । ये वाक्य स्वरूप मात्र का बोध कराते हैं । समस्त लक्षणापरक वाक्य 'संसर्गोच्चरप्रमिति' के जनक होने से 'असंख्यार्थ वाक्य' कहलाते हैं । 'तत्त्वमसि', 'सौऽयं देवदत्तः' आदि वेदांतियों के ऐसे ही असंख्यवाक्य हैं । असंख्यार्थ वाक्य विषयक एक अन्य धारणा भी है । क्रिया कारक ज्ञान से उत्पन्न होने वाले शब्दबोध को असंख्यबोध कहा जाता है, क्योंकि वाक्य को क्रिया कारकादि में विभक्त किया गया है । इसके विपरीत ऐसे वाक्य जिसमें क्रिया कारकादि का विभाजन न हो सके असंख्य वाक्य कहलाते हैं ।

वेदांत में ब्रह्म मात्र सत्य है, शेष मिथ्या । अतः वेदांतानुसार धर्म-धार्मिक भाव क्रिया-कारक भावादि सब मिथ्या है, यह पारमार्थिक दृष्टि से है । व्यावहारिक दृष्टि से वेदांती संसार को सत्य मानते हैं । व्यावहारिक दृष्टि से ही अभिधा और लक्षणा भी मानते हैं, 'तत्त्वमसि' महावाक्य की अर्थप्रतीति के लिये वेदांती लक्षणा के जहत्स्वार्था और अजहत्स्वार्था, ये दो ही नहीं, एक तृतीय भेद और 'जहदजहत्लक्षणा' भी मानते हैं ।

उपरिक्तित असंख्यवाक्यों से असंख्य बुद्धि ही उत्पन्न होती है, इस असंख्य बुद्धि से निग्राह्य ब्रह्म उन असंख्य वाक्यों का वाच्यार्थ होता है और वाक्य उसका वाक्क, यह वेदांतियों का मत है ।

आचार्य मम्मट कहते हैं कि जहाँ तक पारमार्थिक दृष्टि का प्रश्न है, ठीक है, परंतु व्यावहारिक दृष्टि से तो वेदांती भी वाक्य में पद-पदार्थ मानेंगे। इस स्थिति में 'निःशेषच्युत... आदि श्लोकों में निषेध वाक्य से जो विधिरक अर्थ की प्रतीति होती है, उसे व्यंजना का ही विषय मानना होगा। जब, वेदांती व्यावहारिक दशा में अभिधा और लङाणा मानते हैं, तब पद-पदार्थ और अर्थ के विभिन्न रूप भी स्वीकार करने चाहिए। अतः निषेधपरक वाक्यों से विध्यर्थक जो प्रतीति है, उसे भी मानना होगा। इसकी प्रतीति अभिधा, लङाणा से हो नहीं सकती, अतः इनकी प्रतीति के लिये व्यंजना माननी ही होगी। वेदांतियों की व्यावहारिक दशा में ऐसे अर्थ भी सत्य हैं, तब इनकी प्रतीति कराने वाली व्यंजना भी सत्य है।

'अलं बहुनिर्ग्राह्यः' (अलं बहुनिर्ग्राह्यः) वाक्यार्थ ही वाच्य है (वाक्यार्थ एव वाच्यः) अलं वाक्य (वाक्यम्) ही उसका वाचक (वाचकम्) है। जो वेदांती उपर्युक्त मान्यता रखते हैं, ऐसा कहते हैं (येऽप्याहुः) वे भी अभिधा की स्थिति में (तैरप्यविधापदपतितैः), पद-पदार्थ कल्पना करते ही हैं। अतः उनके पदा में भी (तत्पदोऽपि) उक्त उदाहरण में विधिरक अर्थ (विध्यादिः) अवश्य ही (अवश्यमेव) व्यंग्य है।^१

वेदांतियों के इस मत के साथ आचार्य मम्मट ने वैयाकरणों के अलं वाक्यार्थतावाद में भी व्यंजना का अवसर प्रतिपादित कर दिया है। वैयाकरण, पदार्थों का समष्टिरूप वाक्यार्थ मानते हैं पृथक-पृथक पदों का कोई

१. अलं बहुनिर्ग्राह्यो वाक्यार्थ एव वाच्यः, वाक्यमेव च वाचकम्, इति येऽप्याहुः तैरप्यविधापदपतितैः पदपदार्थकल्पना कर्तव्येवेति तत्पदोऽपि अवश्यमुक्तोदाहरणादौ विध्यादिव्यंग्य एव।

मानते हैं। व्यावहारिक दृष्टि से ही अग्नि और लक्षणा भी मानते हैं, 'तत्त्वमसि' महावाक्य की अर्थप्रतीति के लिये वेदांती लक्षणा के जहत्स्वार्था और अजहत्स्वार्था, ये दो ही नहीं, एक तृतीय भेद और 'जहदजहल्लक्षणा' भी मानते हैं।

उपरिकथित असंखवाक्यों से असंख बुद्धि ही उत्पन्न होती है, इस असंख बुद्धि से निग्राह्य ब्रह्म उन असंख वाक्यों का वाच्यार्थ होता है और वाक्य उसका वाचक, यह वेदांतियों का मत है।

आचार्य मम्मट कहते हैं कि जहाँ तक पारमार्थिक दृष्टि का प्रश्न है, ठीक है, परंतु व्यावहारिक दृष्टि से तो वेदांती भी वाक्य में पद-पदार्थ मानेंगे। इस स्थिति में 'निःशेषच्युत....' आदि श्लोकों में निषेध वाक्य से जो विधिपरक अर्थ की प्रतीति होती है, उसे व्यञ्जना का ही विषय मानना होगा। जब, वेदांती व्यावहारिक दशा में अविद्या और लक्षणा मानते हैं, तब पद-पदार्थ और अर्थ के विभिन्न रूप भी स्वीकार करने चाहिये। अतः निषेधपरक वाक्यों से विध्यर्थक जो प्रतीति है, उसे भी मानना होगा। इसकी प्रतीति अविद्या, लक्षणा से हो नहीं सकती। अतः इनकी प्रतीति के लिये व्यञ्जना माननी ही होगी। वेदांतियों की व्यावहारिक दशा में ऐसे अर्थ भी सत्य हैं, तब इनकी प्रतीति कराने वाली व्यञ्जना भी सत्य है--

'असंखबुद्धि से गृहीत (असंखबुद्धिनिग्राह्यः) वाक्यार्थ ही वाच्य है (वाक्यार्थ एव वाच्यः)। असंख वाक्य (वाक्यम्) ही उसका वाचक (वाचकम्) है।' जो वेदांती उपर्युक्त मान्यता रखते हैं, ऐसा कहते हैं (येऽप्याहुः) वे भी अविद्या की स्थिति में (तैरप्यविद्यापदपतितैः), पद पदार्थ कल्पना करते ही है। अतः उनके पक्ष में भी (तत्पक्षेऽपि) उक्त उदाहरणादि में

अर्थ नहीं होता । व्याकरण में जो पद-प्रकृति-प्रत्यय भेद हैं, वह बाल बुद्धिवालों के लिये है । पद-प्रकृति भेद मार्ग असत्य है, पर यह सत्य तक पहुँचने के लिये आवश्यक है । जैसे वेदांती व्यावहारिक दृष्टि से संसार को सत्य मानते हैं वैसे ही व्यावहारिक दृष्टि से वैयाकरणों का पद-प्रकृति-विभाजन भी सत्य है, वस्तुतः वेदांती और वैयाकरण दोनों ही अलंकारवादी हैं ।

१.२४ नैयायिक महिममट्ट और व्यञ्जना

महिम मट्ट/आलंकारिकों के 'व्यंग्यार्थ' को अनुमान प्रक्रियात्मक अर्थ मानते हैं । शब्द और अर्थ में संबंध है, इसीलिये यह भी स्वीकार करना होगा कि शब्द से असंबद्ध अर्थ की प्रतीति नहीं होती । यदि शब्द से असंबद्ध अर्थ की प्रतीति मानी जाने लगी तो जिस किसी शब्द से जिस किसी भी अर्थ की प्रतीति का अक्सर उत्पन्न होने लगेगा । अतः शब्द और अर्थ में एक निश्चित भाव संबंध माना होगा । यह संबंध-व्याप्ति होने के कारण और अर्थ के शब्द रूप पदा में रहने से, पदा में रहने की शर्त पूर्ण होने के कारण, व्यञ्जना का अंतर्भाव अनुमान प्रक्रिया में हो जाता है । महिममट्ट के इस पदा को काव्यप्रकाशकार ने इस प्रकार उद्धृत किया है --

'व्याप्तियुक्त (व्याप्तित्वेन) और नियतधर्मी अर्थात् पदा में रहने के कारण (नियतधर्मिनिष्ठत्वेन) तीन रूपों वाले लिंग से लिंगी का जो अनुमान है, उसी में व्यञ्जना का भी पर्यवसान हो जाता है ।'^१

न्याय प्रक्रिया के हेतु (लिंग) में 'पदासत्त्व', 'सपदासत्त्व' और 'विपदाव्यावृत्त' ये तीन विशेषताएं अपरिहार्य हैं। 'पदा' वह है जिसमें साध्य संदिग्ध होता है,^१ जैसे 'पर्वतो वह्निमान्' उदाहरण में पर्वत पदा है क्योंकि इसी में 'साध्य अग्नि' की स्थिति सिद्ध करनी है। अतः हेतु को पदा में रहना चाहिए। सपदा वह है जिसमें 'साध्य' की स्थिति निश्चित हो।^२ 'पर्वतो वह्निमान्' उदाहरण में जैसे महानस, जिसमें अग्नि की उपस्थिति निश्चित है। जिसमें साध्य का अभाव निश्चित हो वह 'विपदा'^३ कहलाता है। इसी उदाहरण वाक्य के प्रसंग में 'सरोवर' विपदा है, क्योंकि उसमें 'साध्य अग्नि' का असंदिग्ध अभाव है। ये तीन--'पक्षसत्त्व', 'सपदासत्त्व' और 'विपदाव्यावृत्ति' अर्थात् पदा में स्थिति और विपदा में स्थिति का अभाव, हेतु के गुण हैं। इसी लिये महिममट्ट ने त्रिरूप वाले लिंग से होने वाला 'अनुमान', ऐसा कहा है। अनुमान प्रक्रिया की दो और अपेक्षाएं हैं, व्याप्ति और पदार्थता।^४ स्वामाविक संबंध को व्याप्ति^५ कहते हैं, और पदार्थता का अर्थ है हेतु का पदा में रहना। इस प्रकार की अनुमान प्रक्रिया में महिममट्ट ने व्यंजना का पर्यवसान माना है। महिममट्ट के अनुसार ग्राम धार्मिक^६ ... आदि श्लोक में अनुमान प्रक्रिया इस प्रकार होगी -

१. संदिग्धसाध्यवान् पदाः । तर्कभाष्या, पृ. ८६

२. निश्चितसाध्यवान् सपदाः । वही, पृ. ८६

३. निश्चितसाध्याभाववान् विपदाः । वही, पृ. ८६

४. वही, पृ. ८८

५. वही, पृ. ७२

६. ग्राम धार्मिक विग्रहः स श्वाऽथ मारितस्तेन ।

गोदावरीकच्छुजवासिना दुष्टसिंह ।

‘इस गृह में श्वान के न रहने से विहित भ्रमण’^१ (अत्र गृहे श्वानिवृत्त्या भ्रमणं विहितं) गोदावरी तीर पर उपलब्ध सिंह के कारण अभ्रमण का अनुमान कराता है (गोदावरी तीरे सिंहोपलब्धेरभ्रमणमनुमापयति) । क्योंकि जो जो स्थान भीरु भ्रमण के योग्य हैं वे मय-कारण निवृत्ति की उपलब्धि-पूर्वक हैं (यद् यद् भीरु भ्रमणं तच्चदमयकारणनिवृत्त्युपलब्धिपूर्वकम्) । गोदावरी तीर पर सिंहोपलब्धि है (गोदावरी तीरे च सिंहोपलब्धिरिति) । यह विरुद्ध प्रतीत कराती है (व्यापक विरुद्धोपलब्धि) इसका आशय यह है कि मयकारण के अभाव की उपलब्धि भ्रमण को विहित करती है, पर यहीं सिंह नसि की उपलब्धि है यह मयकारण के अभाव के विरुद्ध है, अतः अभ्रमण का अनुमान होता है । अनुमान की पंचावयव प्रक्रिया में इसे इस प्रकार व्यक्त किया जा सकता है --

१. प्रतिज्ञा--गोदावरी तीरं भीरुभ्रमणायोग्यं

२. हेतु--मयकारणसिंहोपलब्धेः ।

३. व्यतिरेक व्याप्ति और उदाहरण--यद्यत् भीरुभ्रमणायोग्यं

तच्चदमयकारणामाववत् यथा गृहम् ।

४. उपनय--न चेदं तीरं यथा मयकारणामाववत् मयकारण सिंहोपलब्धेः ।

५. निष्पन्न--तस्मात् भीरुभ्रमणायोग्यम् ।

इस प्रकार अन्य उदाहरणों में भी मल्लिमट्ट ने व्याख्यान को अनुमान प्रक्रिया से निष्पन्न सिद्ध किया है ।

उपर्युक्त अनुमान प्रक्रिया में हेतु ‘मयकारणसिंहोपलब्धि’ है । इसे आचार्य मम्मट ने हेत्वामास सिद्ध किया है । जो हेतु अपने आश्रय में ही न पाया जाय उसे स्वरूपासिद्ध^२ हेत्वामास कहते हैं इस उदाहरण में सिद्ध

१. काव्यप्रकाश, पृ. २६०

२. यो हेतुराश्रये नावमन्यते स स्वरूपासिद्धः वही, पृ. ६९

की उपस्थिति किसने देखी है, स्वयं पंडित ने तो सिंह देखा नहीं। अतः प्रत्यक्षा से अथवा अनुमान से सिंह का सर्वमात्र निश्चित नहीं होता, केवल उस दुष्टा के वचनों से ज्ञात होता है। परंतु वचन से जिस अर्थ की प्रतीति हो, वह अर्थ अवश्य होना चाहिए इसका कोई प्रामाण्य नहीं है। मम्मटाचार्य के शब्दों में, 'अर्थ के साथ वचन का प्रतिबंध न होने से, वचन का प्रामाण्य नहीं है। (अर्थेनाप्रतिबन्धादित्यासिद्धि न च वचनस्य प्रामाण्यमस्ति)। अतः सिंह (हेतु) की उपस्थिति, वन (आश्रय) में सिंह न होने से यह 'हेतु' नहीं स्वल्पासिद्ध हेत्वामास है।

और यह हेतु अनैकांतिक भी है। जो हेतु विपक्षा में भी पाया जाय वह अनैकांतिक है। गुरु की आज्ञा, प्रभु की आज्ञा अथवा प्रिया के कारण मीरा व्यक्ति भी ऐसे स्थानों पर गमन करता देखा जाता, जहाँ मय का कारण हो--जैसे युद्ध क्षेत्र में मीरा भी जाते ही हैं। इसलिये जहाँ-जहाँ मय का कारण हो वहाँ-वहाँ मीरा नहीं जाता यह व्याप्ति नहीं बनती। इसलिये यह अनैकांतिक हेत्वामास है।

यह हेतु विरुद्ध भी है, क्योंकि कोई व्यक्ति कुत्ते से डरने पर सिंह से भी डरे यह आवश्यक नहीं है। तब इस प्रकार के हेतु से साध्यसिद्धि कैसे संभव है।^१

इसी प्रकार 'निःशेषाच्युत....' उदाहरण में 'चंदन न छूटने' को अनुमापक अथवा हेतु कहा है। पर चंदन छूटने का कारण तो संमोग से भिन्न भी हो सकता है, श्लोक में ही, इसका कारण 'स्नान' कहा है, 'स्नानों का चंदन छूटने की प्रतिबद्धता संमोग से ही नहीं है अतः वहाँ भी हेतु अनैकांतिक है।

१. तत्कथमेव-विद्यादेतोः साध्यसिद्धिः । काव्यप्रकाश, पृ. २६१ ।

व्यंजनावादी श्लोक में प्रयुक्त (न पुनः तस्याधमस्यातिरिक्तम्) 'अधम' पद की सहायता से 'निःशेषाव्युत्त चंदनस्तनतट' आदि की व्यंजकता प्रतिपादित करते हैं। और अनुमानवादी यदि यह कहें कि 'अधम' पद से ही अनुमान भी होता है तो यह ठीक नहीं है, क्योंकि 'अधमत्व' का क्या प्रमाण है, वह न तो प्रत्यक्षा से सिद्ध है न अनुमान से, केवल वचन से उसकी प्रतीति होती है और वचन का कोई प्रामाण्य नहीं यह पहले ही कहा जा चुका है। इसलिये 'अधम' पद की सहायता से अनुमान नहीं हो सकता।

पर, व्यंजनावादी की व्यंजना में व्याप्ति की अपेक्षा नहीं है अतः 'अधम' पद व्यंजना में सहायक हो सकता है -- है भी। व्यंजना के द्वारा इस प्रकार के अर्थ से व्यंग्यार्थ की प्रतीति होती है--और इस प्रक्रिया में कोई दोष नहीं है--वरन् व्यंजना और तज्जन्य व्यंग्यार्थ की विशेषता ही है।

इस प्रकार आचार्यम्भट ने, मीमांसक, वेदांती, नैयायिक मतों का खंडन कर, व्यंजना की सिद्धि की, हमारी दृष्टि से काव्यप्रकाश की यह महत्वपूर्ण उपलब्धि है।

कविराज विश्वनाथ ने भी इस भावादि की प्रतीति हेतु अनुमान से भिन्न और अभिधा, लक्षणा तथा तात्पर्यवृत्ति से व्यतिरिक्त चतुर्थवृत्ति व्यंजना को स्वीकार किया है--'सा चेयं व्यंजना नाम वृत्तिरिव्युच्यते बुधः' पंडितराज जगन्नाथ भी न केवल व्यंजना और ध्वनि से सहमत हैं, वरन् उसके पदाधार हैं। जहां उनका प्राचीन आचार्यों की मान्यता से मतभेद है, वहां भी उन्होंने शालीनतापूर्वक पूर्वमतों को न उद्धृत कर स्वमत की स्थापना की है। जैसे --शाब्दी व्यंजना के अभिधामूलक रूप के विषय में पंडितराज व्यंजना को स्वीकार करते हैं इसलिये उन्होंने पिष्ट-पेषण नहीं किया है।^१

१. विश्वनाथ और पंडितराज के व्यंजनाविवेचन के लिए द्रष्टव्य है --
'व्यंजनावृत्ति : सिद्धि और परंपरा' ले० डा० कृष्णकुमार शर्मा

अष्टाध्याय - २

रस ध्वनि का स्वरूप

२.१ नई कविता के रचयिता और आलोचकों ने कहा है--
 'नई कविता में रस का सिद्धान्त मान्य नहीं है', 'नई कविता का लक्ष्य
 रसानुभूति कराना नहीं है'। इन और इन जैसे अनेक कथनों द्वारा
 'रससिद्धान्त' और रसानुभूति का निषेध किया गया तथा एक सिरे
 से भारत के परंपरागत काव्यशास्त्र को ही अनुपयोगी ठहराने का प्रयत्न
 सामने आया। एक ओर यह स्थिति है, दूसरी ओर 'रससिद्धान्त'
 और 'रससिद्धान्त : स्वरूप और विश्लेषण' जैसे ग्रन्थों में निष्कर्षात्
 कहा जा रहा है--'रस सिद्धान्त काव्य का सार्वभौम सिद्धान्त है....
 यह मानव को उसकी देह और आत्मा, शक्ति और सीमा तथा समस्त
 राग-द्वेष के साथ स्वीकार करता है, रससिद्धान्त से अधिक प्रामाणिक
 सिद्धान्त की प्रकल्पना भी नहीं की जा सकती।' ^१ इतना ही नहीं
 'रससिद्धान्त' को 'मानवतावादी सिद्धान्त' भी कहा गया। ^२ परन्तु
 यह ध्यातव्य है कि जिस रससिद्धान्त का प्रशंसन उपर्युक्त पंक्तियों में
 सुधी विद्वानों द्वारा किया गया है, वह भारत के परंपरागत रससूत्र-
 प्रतिपादित रससिद्धान्त से व्यापक है। तब नई कविता के रचयिताओं

१. रस-सिद्धान्त, डा० नगेन्द्र, पृ. २६३

२. रस-सिद्धान्त : स्वरूप और विश्लेषण, डा० आ.प्र. दीक्षित, पृ. ४२६

और आलोचकों--जो यह दावा भी करते हैं कि नई कविता त्रस्त मानवता की कविता है--के कथनों में 'मानवतावादी रससिद्धान्त' का विरोध क्यों है ? परीक्षणीय यह है कि परंपरागत रस-सिद्धान्त काव्य के संदर्भ में कितना उपयोगी है तथा आधुनिक रससिद्धान्त विषयक ग्रन्थों में प्रतिपादित उसका रूप कितना मौलिक ? अब यह विवादास्पद नहीं है कि भारत का मूल रससूत्र एकांततः नाटक के लिए ही था । 'तत्र विभावानुमावसंचारिसंयोगाद्रसनिष्पत्तिः' सूत्र का अर्थ है -- वहाँ (रंगमंच पर) विभाव, अनुभाव और संचारी के संयोग से रस-निष्पत्ति होती है । इस अर्थ में कोई विप्रतिपत्ति नहीं है । कालान्तर में मट्ट लोल्लट, शंकु, आनन्दवर्धन, मट्टनायक और अभिनवगुप्त ने इस सूत्र की व्याख्या की । इनमें से प्रथम दो आचार्यों -- मट्ट लोल्लट और शंकु - ने इस सूत्र को नाट्य संदर्भ में ही देखा । ध्वन्यालोक ग्रन्थ की लोचन टीका में अभिनव ने शंकु^१ के मत को उद्धृत किया है, उसे स्पष्ट होता है कि शंकु के अनुसार नाट्य से आस्वादन होने के कारण वे इसे नाट्य-रस कहने के पक्षधर थे । अभिनवभारती में भी शंकु का मत दिया गया है । लोल्लट और शंकु दोनों की व्याख्या में रस व्यवहार्य ही रहा, अभी उसे 'अलौकिक चमत्कार प्राण' आदि विशेषण नहीं मिले थे 'लोकातीत' केवल इसलिए कहा गया कि सम्यक्, मिथ्या, संशय और सादृश्य प्रतीतियों से इसका पार्थक्य प्रतिपादित किया जा सके ।

यद्यपि शंकु के पश्चात् आनन्दवर्धन ने सर्वप्रथम रस की काव्य के संदर्भ में व्याख्या की है, - वहीं इस ग्रंथ का प्रतिपाद भी है - तथापि

१. 'स एव लोकातीततयास्वादापरसंज्ञया प्रतीत्या रस्यमानो रस इति नाट्याद् - रसा नाट्यरसाः'

रस-सूत्र के व्याख्याता के रूप में भट्ट नायक का ही नाम लिया जाता है । काल-क्रम से भट्ट नायक आनंदवर्धन के बाद में हुए हैं । भट्टनायक ही वे प्रथम आचार्य हैं जिन्होंने काव्यानंद की तुलना परब्रह्म के आस्वाद^१ से की है । मम्मट ने भट्टनायक के मत को तथावत् ही उद्धृत किया है । इस प्रकार भट्ट नायक के द्वारा काव्य-रस के स्वरूप में अलौकिकत्व का प्रवेश हुआ । अभिनव ने रस-निष्पत्ति के विषय में भट्टनायक के मत का खंडन करते हुए भी, रस-स्वरूप के संदर्भ में उनकी शब्दावली को ग्रहण किया, रसास्वाद को परब्रह्मास्वाद के सदृश कहा ।

२.२ अभिनवगुप्त शैव थे, उन्होंने शैवाद्वैत में प्रतिपादित आनंद के आधार पर रसास्वाद की व्याख्या की और आस्वाद की स्थिति में आस्वादेतर की कल्पना को अग्राह्य मानते हुए रस को आस्वाद से अभिन्न कहा । क्योंकि रस की प्रतीति उसके आस्वादन में है, आस्वाद के समय रस का यदि कोई स्वरूप हो सकता है तो आस्वादमूलक ही, उससे भिन्न नहीं । इस प्रकार 'रस', जो मूलतः पदार्थ^२ रूप था - आस्वाद रूप, आत्मास्वाद रूप हो गया । अभिनव की व्याख्या में मुझे दो स्तर दिखताईपड़ते हैं । प्रथम स्तर वह है जहां आनंदवर्धन के मत को पुष्ट करते हुए वे, 'तत्काव्यार्थोरसः' कहते हैं तथा इसी प्रकार का व्यवहार्य विवेक प्रस्तुत करते हैं । द्वितीय स्तर वह है जहां वे काव्यास्वाद के आनंद को शैवाद्वैत में प्रतिपादित आनंद के आधार पर स्पष्ट करते हुए रस को आस्वादरूप कहते हैं । अभिनव के पश्चात् अधिकांश आचार्यों ने रसास्वाद को इसी रूप में प्रस्तुत किया । कविराज विश्वनाथ ने रसास्वाद का जो स्वरूप कहा है - उसमें 'ब्रह्मास्वादसहोदरः' 'लोकोत्तरचमत्कारप्राणः' 'स्वप्रकाशानन्दचिन्मयः' आदि विशेषण अभिनव के प्रभाव को स्पष्ट

१. 'सत्त्वोद्रेकप्रकाशानन्दममनिजसंविद्विविआन्ति लक्षणैः परब्रह्मास्वाद-सविधैः भोगेन परं मुख्यत इति'

२. 'रस इति क्व पदार्थाः' नाट्यशास्त्र, अध्याय ६

करते हैं।^१ इसमें संदेह नहीं कि अमिनव ने नाट्यशास्त्र और ध्वन्यालोक की टीका रचकर, इन ग्रंथों की अनेक गूढ़ताओं को स्पष्ट किया। 'रस' के आस्वादन को वृद्ध दार्शनिक भूमि प्रदान की। परन्तु यह कहने में कोई संकोच नहीं है कि भारतीय काव्यशास्त्र की शब्द और अर्थ जैसी मूलभूत इकाइयों पर आधुनिक चिन्तन परंपरा को अमिनव ने दार्शनिक रंग में रंग कर, काव्यास्वाद को आत्मास्वाद कह कर उसे व्यवहार्य न रहने दिया। पंडितराज जगन्नाथ ने पुनः काव्य-परिमाणों को यथार्थ से जोड़ा। उन्होंने रमणीय अर्थ के प्रतिपादक शब्द को काव्य कहा। तब भी, संस्कृत काव्यशास्त्र में रस की चर्चा चलती रही। इस महत् चर्चा का परिणाम यह हुआ कि काव्य का व्यावहारिक चिन्तन प्रस्तुत करने वाले अन्य सिद्धान्त परब्रह्म स्वरूप रस-चिन्तन में निमग्न हो गए। संस्कृत काव्य-शास्त्र में 'रससिद्धान्त' की स्थिति यही रही।

२.३ हिन्दी का रीतिकाल काव्यशास्त्रीय चिन्तन की दृष्टि से विशेष महत्वपूर्ण नहीं है। इस काल में रस विषयक ग्रन्थ की अधिक रचें गए हैं। रसों का शास्त्रीय चिन्तन इसमें नहीं है। 'विभावानुभावसंचारि' सूत्र को प्रमाणित करने वाले उदाहरण ही प्रचुर मात्रा में हैं। शास्त्रीय पद्धति जो कुछ भी है, संस्कृत ग्रन्थों के अनुकरण पर लिखा गया है, परिणामतः इसमें रस-चिन्तन की मौलिकता का सर्वथा अभाव है। अन्य काव्यशास्त्रीय सिद्धान्तों पर भी कुछ ग्रन्थ उपलब्ध हैं, पर वे गिनती के ही हैं। हिन्दी में श्री पौदार कृत काव्यकल्पद्रुम, जगन्नाथ प्रसाद 'मानु' रचित काव्य प्रमाकर आदि ग्रंथ 'ध्वनि परंपरा' के हैं। हरिऔध रचित 'रसकलश' रस से संबद्ध सुलभा हुआ ग्रंथ है। यही काव्यशास्त्रीय परंपरा हिन्दी को प्राप्त हुई। आचार्य श्यामसुंदरदास के साहित्यालोचन में और

१. सत्त्वोद्रेकादसण्डस्वप्रकाशानन्दचिन्मयः । वेदान्तरस्पर्शशून्यो ब्रह्मास्वाद सहोदरः ॥

लोकोत्तरकृतकारप्राणः कैश्चित्प्रमातृभिः । स्वाकारवदभिन्नत्वैनाय-
मास्वायते रसः ॥

साहित्य दर्पण ३.२.३

शुक्ल जी की 'रस मीमांसा' में रस विवेचन के प्रति अति आग्रह स्पष्ट है। आचार्य नन्ददुलारे बाजपेयी भी रसवादी ही हैं -- 'फिर भी इतना कहा जा सकता है कि रसात्मक वाक्य को श्रेष्ठ काव्य मानने वाले सहृदय मात्र ध्वनि के इस आनाकांक्षित विस्तार को उचित नहीं समझते। वे रस को ही काव्य की आत्मा मानते हैं। उनकी दृष्टि में ध्वनि-रस के स्वरूप और उसके आस्वादन की प्रक्रिया को स्पष्ट करने का साधन मात्र है।' ^१ बाबू गुलाबराय जी के 'सिद्धान्त और अध्ययन' में काव्य और रस से संबद्ध सामग्री ही अधिक है, ध्वनि आदि सिद्धान्तों पर ८-१० पृष्ठ ही हैं। इस प्रकार रस का जो विवेचन हिन्दी पाठकों को मिला वह रस को 'अलौकिक चमत्कार प्राण' कहने वाला था। रसानुभूति को 'मधुमती भूमिका' के समकक्षा कहा गया। अन्य विद्वान इस समकक्षाता को स्वीकार न कर अन्य समकक्षाता ढूँढते रहे। हिन्दी पाठक, कवि और आलोचक के लिए रस-सिद्धान्त और भारतीय काव्यशास्त्र पर्यायवाची बन गए। सन् १९६० के पश्चात् रससिद्धान्त से संबद्ध दो ग्रन्थ और प्रकाशित हुए। प्रथम ग्रंथ 'रससिद्धान्त : स्वरूप और विश्लेषण' डा० आनंदप्रकाश दीक्षित का शोध-प्रबंध है। द्वितीय, 'रस-सिद्धान्त' ग्रन्थ के रचयिता डा० नगेन्द्र हैं। जहाँ तक रस-सिद्धान्त के प्रामाणिक शास्त्रीय पक्ष का प्रसंग है, वह इस ग्रंथ में यथातथ्यपरक है - ग्रंथ की शक्ति का परिचायक है। परन्तु जब डा० नगेन्द्र रस-सिद्धान्त को काव्य का 'सार्वभौम सिद्धान्त' कहते हैं तो इस ग्रन्थ की 'सीमा' स्पष्ट हो जाती है। यद्यपि संस्कृत में और अंग्रेजी भाषा में भारतीय विद्वानों द्वारा काव्यशास्त्र के अन्य सिद्धान्तों पर भी महत्वपूर्ण कार्य हुआ है, पर वह हिन्दी के सामान्य पाठकों के लिए अज्ञेय ही रहा है। रससिद्धान्त काव्य के लिये कितना उपयुक्त है ?

१. नया साहित्य : नये प्रश्न , नंददुलारे बाजपेयी, पृ. ११६

यह विचारणीय प्रश्न है। डा० नगेन्द्र हिन्दी के सुधी आलोचक हैं।

‘रससिद्धान्त’ ग्रंथ में ‘शक्ति और सीमा’ के अंतर्गत उन्होंने कतिपय महत्वपूर्ण संकेत दिए हैं।^१ इन्हें इस प्रकार सूत्रबद्ध किया जा सकता है --

१. रससिद्धान्त भारतीय काव्यशास्त्र का सबसे प्राचीन, व्यापक एवं बहुमान्य सिद्धान्त है।

२. आरंभ में कुछ ऐसी भ्रांति हो गई थी कि रस के विभाव अनुभाव आदि का उपस्थापन नाट्य में ही हो सकता है... किन्तु यह भ्रांति जल्दी ही दूर हो गई और शब्दार्थ के दोष में ही विभावादि की प्रस्तुति की संभावना व्यक्त हो गई।

३. आनंदवर्धन ने ध्वनि की उद्भावना द्वारा शब्दार्थ की निहित शक्तियों का उद्घाटन किया और व्यञ्जना के द्वारा विभावादि को उपस्थित करने वाली नाट्य सामग्री की पूर्ति की।

४. अभिनव ने इस तथ्य को और भी स्पष्ट किया; काव्य के साथ रस का उचित सम्बन्ध स्थापित हुआ और शब्दार्थ के संदर्भ में ही रस-सिद्धान्त की पूर्ण प्रतिष्ठा हो गई।

उपर्युक्त बिन्दुओं में से प्रथम के संबंध में कोई आपत्ति नहीं है क्योंकि रस-सिद्धान्त सबसे प्राचीन ही है। भरत के पूर्व काव्यशास्त्र की परंपरा के होने में संदिह का अवसर नहीं है, पर प्रमाणानुभाव की स्थिति में भरत ही प्रथम ज्ञात आचार्य हैं और रस-सिद्धान्त प्राचीनतम सिद्धान्त।

परन्तु द्वितीय बिन्दु में जिस विभाव-अनुभाव के काव्यगतस्थापन के विषय की भ्रांति कहा गया है, वह भ्रांति नहीं है, सत्य है। काव्य में नाटक के सदृश विभावानुभाव का स्थापन वस्तुतः संभव ही नहीं है।

तृतीय बिन्दु में डा० नगेन्द्र ने ^१ आनंदवर्धन द्वारा व्यंजना-उद्घाटन शब्दार्थ के क्षेत्र में नाट्य सामग्री की पूर्ति स्वीकार की है।

चतुर्थ में वे यह स्वीकार करते हैं कि अभिनव द्वारा आनंदवर्धन प्रतिपादित तथ्य और भी स्पष्ट किया गया। काव्य के साथ रस का उचित संबंध स्थापित हुआ। इसका निष्कर्ष यह निकला कि काव्य में जिस रससिद्धान्त की चर्चा की जाती है वह मूल रससूत्र-नियंत्रित नहीं है। वह आनंदवर्धन द्वारा प्रतिपादित है, अभिनव ने उसे केवल 'और भी स्पष्ट' किया है। अतः उपर्युक्त विवेचन से यह सिद्ध होता है कि काव्य-विषयक रससिद्धान्त आनंदवर्धन का है। यह वस्तुतः सत्य है। डा० कृष्णमूर्ति का यह कथन कि 'भारत का रससिद्धान्त तो नाट्य तक ही सीमित था'। उसका कविता के क्षेत्र में प्रथम बार पूर्ण और वैज्ञानिक विवेचन आनंदवर्धन द्वारा हुआ, ^२ इस सत्य का ही ज्ञापन करता है। परन्तु ध्वन्यालोक की भूमिका में डा० नगेन्द्र 'ध्वनि' और 'रस' की तुलना करते हुए लिखते हैं--'ध्वनि और रस दोनों में रस ही अधिक महत्वपूर्ण है उसी के कारण ध्वनि में रमणीयता आती है। पर रस को व्यापक अर्थ में ग्रहण करना चाहिए। रस को मूलतः परंपरागत संकीर्ण विभावानुभावसंचारी के संयोग से निष्पन्न रस के अर्थ में ग्रहण करना संगत नहीं। रस के अंतर्गत समस्त भावविमुक्ति अथवा अनुमति वैभव आ जाता है।' ^३

उपर्युक्त उद्धरण में (१) रस को व्यापक अर्थ में ग्रहण करना चाहिए। (२) संकीर्ण विभावानुभावादि... के संयोग से निष्पन्न रस नहीं समझना चाहिए और (३) रस के अंतर्गत समस्त भाव विमुक्ति है आदि

१. डा० नगेन्द्र को लिखे गए पत्र के उत्तर में उन्होंने 'रस को रस ध्वनि से अभिन्न स्वीकार किया है, यह पत्र परिशिष्ट में दिया गया है।

२. एसेज इन संस्कृत लिटरेरी क्रीटीसिज़्म, के. कृष्णमूर्ति, पृ. ६८

३. ध्वन्यालोक, भूमिका, सं० आ० विश्वेश्वर, पृ. ३२

कहा गया है। यह तो ठीक है, पर 'ध्वनि' और 'रस' में से रस को महत्वपूर्ण कहने का तात्पर्य क्या है? क्या ध्वनि और रस तुलनीय है? विशेषतः उस स्थिति में जब कि काव्य में रस की वही धारणा स्वीकार की जा रही हो जो आनन्दवर्धन ने दी है। 'ध्वनि' पद के तीन^१ अर्थ किए जाते हैं। प्रथम जिससे ध्वनित हो वह शब्द (व्यञ्जक) 'ध्वनि' है, स्पष्टतः यह ध्वनि रस से तुलनीय नहीं है। ध्वनि पद की द्वितीय व्युत्पत्ति है -- जो ध्वनित किया जाय वह 'रस', अलंकार अथवा वस्तु ध्वनि है। संभवतः इसी ध्वनि से डा० नगेन्द्र इसकी तुलना करते हैं। परन्तु यह ध्वनि तो रस अलंकार अथवा वस्तु के व्यंग्य होने का प्रतिपादन है। 'ध्वनि' सिद्धान्त कवि की अनुमति के व्यंग्य होने का विवेचन करता है। वह रस के व्यंग्य होने का ही नहीं, वस्तु और अलंकार रूप अर्थ के व्यंग्यत्व का प्रमाण भी प्रस्तुत करता है। पुनः जब डा० नगेन्द्र आनन्दवर्धन के व्यञ्जना प्रतिपादन द्वारा विमावादि को उपस्थित मानते हैं अन्य शब्दों में रस को व्यंग्य स्वीकारते हैं तब रस की कल्पना वही हो सकती है जो आनन्दवर्धन के असंलक्ष्यक्रम व्यंग्य में है। फिर डा० नगेन्द्र रस को संकीर्ण, परंपरागत सूत्र से निष्पन्न न मानकर व्यापक देखना चाहते हैं, उसमें संपूर्ण भाव-विमूर्ति का समाहार चाहते हैं। तब, यह आनन्दवर्धन की ध्वनि (रसध्वनि) से भिन्न कौन सा रस है? आनन्दवर्धन ने परंपरागत सूत्र के बंधन शिथिल कर उसे कविता के लिए प्रयोगार्ह बनाया। भाव, भावामासादि का रस के समकक्षा परिगणन कर, उनकी व्यंग्यता प्रतिपादित की। क्या इस प्रक्रिया में मानव की संपूर्ण भाव-विमूर्ति नहीं आ जाती। यही नहीं, भाव संस्पृष्ट वस्तु और अलंकार का विधान भी

१. व्यञ्जना : सिद्धि और परंपरा, डा० कृष्णकुमार शर्मा

उसमें है। तब कौनसा अनुमृति-वैभव शेष रह गया ? ध्वनि व्यंग्यत्व का नाम है। काव्य में अनुमृति व्यंग्यत्व ही काव्य को काव्य का पद का अधिकारी बनाता है। यह व्यंग्यत्व, यह ध्वनि इसी अर्थ में उसकी आत्मा है। अतः 'ध्वनि' और रस की तुलना का प्रश्न ही नहीं उठता। ध्वनि को काव्य की आत्मा सृजनप्रक्रिया के संदर्भ में कहा गया है। इस में रस, वस्तु, अलंकार और मानवमात्र की सभी अनुमृति-संपदा का समावेश है। अनुभव बतलाता है कि सभी कविता रसयुक्त नहीं होती। कोई कविता सहृदय में विचार कंकृत करती है, कोई भाव संपृक्त वस्तु को प्रस्तुत करती है, किसी में भाव की उष्मा से संवलित अलंकार होता है, तब केवल रस का प्रश्न कहाँ उठता है ? और 'रस' 'वस्तु' और अलंकार तीनों को पृथक्-पृथक् आत्मा कहना भी तर्कसंगत नहीं है। इसलिए आनंदवर्धन ने ऐसा प्रयोग किया है, जिसमें तीनों का समावेश हो सके -- यह प्रयोग सृजन-प्रक्रिया की दृष्टि से ही संभव है। चाहे रस हो, वस्तु हो या अलंकार व्यंग्यत्व की प्रक्रिया सब में समान है-वही प्राण है, व्यंग्य की प्रतिश्रुता होता आत्मा है, काव्य उसी से जीवंत बनता है। इसी अर्थ में ध्वनि आत्मा है। इसीलिए रस, वस्तु और अलंकार के साथ ध्वनि पद का प्रयोग किया गया है जो तीनों के व्यंग्य होने के समान धर्म का प्रत्यायक है। कविराज विश्वनाथ ने ध्वनि को तीन प्रकार का मानकर यह शंका की है-- 'क्या त्रिविध ध्वनि को काव्य का आत्मा माना जाय ?' ^१ परन्तु कविराज ने इस तथ्य को विस्मृत कर दिया है कि आत्मा विविध कार्यक्षेत्रों में व्यक्त होता है। ध्वनि अर्थात् व्यंग्यत्व भी अनेक रूपाकारों में व्यक्त होता है-इसका प्रमाण प्रभूत कविता साहित्य है। इसीलिए असंलक्ष्यक्रम व्यंग्य के प्रसंग में आनंदवर्धन ने उसके अनेक प्रकारों का इंगित किया है। ध्यानंद के 'तुम कौन सी पाटी

१. यत्तु ध्वनिकरिणोक्तम् - 'काव्यस्यात्मा ध्वनि' - इति तत्त्वं
वस्तुवर्तकाररसादिलक्षणास्त्रिरूपो ध्वनिः काव्यस्यात्मा'

पदे हो लता मन लेहु पे देहु छटांक नही' कवित्त में वस्तु से भाव की अभिव्यक्ति है। कामायनी के 'नील परिधान बीच सुकुमार' पद में अलंकार के द्वारा भाव संबलित वस्तु प्रतीयमान है। तब केवल रस को ही मानकर संपूर्ण कविता का कैसे मूल्यांकन किया जा सकेगा? ऐसी स्थिति में रस सिद्धान्त को सार्वभौम सिद्धान्त भी कैसे कहा जा सकता है। अतः ऐसा निकष तो ध्वनिसिद्धान्त ही है जो काव्य में अनुमति के केवल रस रूप अर्थ में ही परिणत होने को नहीं, संपूर्ण भाव सम्पदा, विचार सम्पदा के व्यंग्य होने का विवेचन करता है। डा० नगेन्द्र और डा० दीप्ति ने जिस व्यापक रससिद्धान्त की चर्चा की है, उसकी परिणति ध्वनि में ही है। जब हमारे काव्यशास्त्र की परंपरा में ध्वनिसिद्धान्त जैसा पूर्ण और वैज्ञानिक सिद्धान्त है, तब रस-सिद्धान्त को व्यापक करने का आग्रह क्यों? आत्मा, परमात्मा, धर्म-दर्शन आदि से मुक्त ध्वनिसिद्धान्त काव्य रचना की मूलभूत इकाइयों - आवेग, सब्द और अर्थ पर आधृत है। आज पाश्चात्य आलोचक एक स्वर से कविता में सजेस्टेड अर्थ के महत्व को स्वीकार करते हैं। आनंदबर्धन ने यही स्थापना नवम शताब्दी में की थी।

२.४ ध्वनिसिद्धान्त के अंतर्गत ध्वनि के दो रूप अविवक्षितवाच्य और विवक्षितवाच्य कहे गए हैं ३ विवक्षितवाच्य के पुनः दो स्वरूप हैं- असंलक्ष्यक्रम और संलक्ष्यक्रम^१। असंलक्ष्यक्रम में रस, भाव, भावामास, भावशान्ति आदि का विधान है^२। असंलक्ष्यक्रम वहां होता है जहां रसादिरूप अर्थ वाच्य के साथ ही सा प्रतीत होता है, वह प्रधानरूप से प्रतीत होने पर

१. असंलक्ष्यक्रमोद्योतः क्रमेण योतितः परः।

विवक्षिताभिव्यक्त्यस्य ध्वनेरात्मा द्विधामतः ॥२॥ ध्व० २.२

२. रसभावतदामासतत्प्रशान्त्यादिरक्रमः।

ध्वनेरात्माऽदिम भावेन मासमानो व्यक्तीस्थितः ॥ ध्व० २.३

काव्य

का आत्मा (स्वरूप) होता है।^१ अभिनव ने 'आत्मा' का अर्थ 'आत्मशब्दः स्वभाववचनः प्रकारमाहे' किया है। अतः जब आनन्दवर्धन 'ध्वनि' को काव्य का आत्मा कहते हैं तब भी काव्य का स्वभाव ही प्रतिपादित करते हैं। आनन्दवर्धन ने वृत्ति में रस को अर्थ रूप (रसादिरथौ) कहा है। जब वाच्यार्थ के मानों साथ ही प्रतीयमान अर्थ की भी प्रतीति हो तो वह असंलक्ष्यक्रम रस-ध्वनि का स्थल होता है। रस, भाव रूप आदि अर्थ जहाँ वाक्याधीभूत होते हैं वे सब ध्वनि के स्वभाव वाले हैं। इस प्रकार आनन्दवर्धन के असंलक्ष्यक्रम में रस-भाव आदि सबका समावेश है।

डा० नगेन्द्र ने लिखा है -- 'रसशास्त्र के अनुसार रागतत्त्व की सीमा के भीतर भी रस का स्वरूप अत्यन्त व्यापक है। शास्त्र में रस की परिधि के अंतर्गत रस, रसामास, भाव, भावामास, भावौदय, भावसन्धि, भावश्रवतता और भावशान्ति का निम्नान्ति रूप से समावेश किया गया है।^२ यहाँ रस से अभिप्राय है विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी द्वारा पुष्ट स्थायी की निर्विघ्न प्रतीति - अर्थात् रस शब्द परिपाक की अवस्था का वाचक है।^३

उपर्युक्त कथन में अनेक शंकाएँ उत्पन्न होती हैं --

(१) रसशास्त्र से डा० नगेन्द्र का तात्पर्य क्या है ?

निश्चय ही, जिस रसशास्त्र में 'रस की परिधि' में रसामास आदि का आस्थान है वह भरत का तो हो नहीं सकता, क्योंकि स्वयं डा० नगेन्द्र यह स्वीकार करते हैं।^४ भरत ने रसामास का स्पष्ट उल्लेख नहीं किया है।^५ (एक पत्र के उत्तर में डा० नगेन्द्र ने रसशास्त्र का अर्थ रस सिद्धान्त लिखा है देखिए परिशिष्ट १)।

१. रसादिरथौ हि सहेव वाच्यभावमासते ।

स चांगित्वेनावमासमानो ध्वनेरात्मा ॥

२. रससिद्धान्त, डा० नगेन्द्र, पृ. ३१६

३. वही, पृ. ३१६

४. वही, पृ. ३०६

रसामास के संबंध में सर्वप्रथम प्रामाणिक विवेचन आनंदवर्धन ने किया है। आनंदवर्धन से लेकर मम्मट तक रसामास भावामासादि का विवेचन किसी 'रस-शास्त्र' में नहीं है, वह असंलक्ष्यक्रम व्यंग्य के प्रकारों में ही वर्णित किया गया है।

अतः रस, भावादि विभिन्न रूपों को सर्वप्रथम एक कौटि में रखकर आनंदवर्धन ने ही काव्य की व्यापक सिद्धान्त व्याख्या प्रस्तुत की है। काव्य में रागतत्त्व की सीमा के भीतर यही व्यापकता संभव है। यदि डा० नगेन्द्र इसी व्यापक रसशास्त्र^१ का उल्लेख कर रहे हैं तो वह आनंदवर्धन की रस-परिकल्पना का शास्त्र है, अन्य कुछ भी नहीं।

(२) 'विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी से पुष्ट स्थायी की निर्विघ्न प्रतीति' से क्या डा० नगेन्द्र परंपरागत संकीर्ण 'विभावानुभाव ...' सूत्र के निष्पन्न रस का ही आस्थान नहीं कर रहे हैं? एक ओर रस की व्यापकता का पक्ष प्रतिपादित करना, दूसरी ओर परंपरागत निष्पत्ति को स्वीकार करना? वस्तुतः डा० नगेन्द्र रस-सिद्धान्त के प्रति आग्रहशील होने के कारण ध्वनिसिद्धान्त प्रतिपादित रस-शास्त्र को स्वीकार करते हुए भी 'ध्वनि' की सिद्धि रस में देना चाहते हैं। इसी व्यापक रस-सिद्धान्त प्रतिपादित 'रस' को डा० नगेन्द्र तत्त्व पद का अधिकारी मानते हैं। परन्तु उपर्युक्त विवेचन से सिद्ध होता है कि यह 'तत्त्व पद का अधिकारी रस' वास्तव में रस-ध्वनि ही है।

अब एक प्रश्न यह है कि जिस 'भावविमूर्ति' और 'अनुमृति-वैभव' को डा० नगेन्द्र अपने तथाकथित व्यापक रस के अंतर्गत रखना चाहते हैं और डा० दीक्षित जिस 'भाव की हल्की फुहार' में रस मानना चाहते हैं, वह काव्य में उपस्थित कैसे होंगे? भाव और अनुमृति वाच्य तो ही

१. डा० नगेन्द्र ने 'रस शास्त्र' का तात्पर्य 'रस-सिद्धान्त' (अपने पत्र में) लिखा है।

नहीं सकते । इनकी प्रतीयमानता सर्वसम्मत है । साधारणीकरण की प्रक्रिया के प्रसंग में डा० नगेन्द्र ने यही स्वीकार किया है ।^१ भाव और अनुमति, वस्तुतः, सृजन की प्रक्रिया में प्रतीयमान ही हो जाते हैं । तब भाव और अनुमति की यह प्रतीयमान अभिव्यक्ति असंलक्ष्यक्रम-व्यंग्य से भिन्न कैसे हुई ? क्या आनन्दवर्धन प्रतिपादित रस, भाव आदि में समस्त 'अनुमति वैभव' नहीं आता ? क्या 'भाव की फुहार' इससे पृथक् कुछ है ?

२.५ डा० नगेन्द्र ने 'अनुमति की वाहक बनकर ही ध्वनि में रमणीयता आती है, अन्यथा वह काव्य नहीं बन सकती'^२, लिखा है । परन्तु आनन्दवर्धन ने अनुमति का निषेध कहाँ किया है । वरन् उन्होंने तो अनुमति को ही रसरूप अर्थ में परिणत होने का आस्थान किया है । वस्तुतः भाव भावशान्ति आदि तथा रसरूप अर्थ की स्थिति अनुमति के सद्भाव में ही संभव है ।

अतः रससिद्धान्त में अनुमति के सद्भाव और ध्वनि में उसके अभाव का कथन कल्पित ही है । डा० नगेन्द्र कथित रस और ध्वनि के अनुमति तथा कल्पना विषयक अंतर पर और विचार किया जाय । कवि के संदर्भ में कल्पना काव्यसृजन का महत्वपूर्ण उपादान है । इस कल्पना को सामग्री कहाँ से मिलती है ? प्रेस्काट^३ के मतानुसार कल्पना विम्बों का समेकन (FUSION) करती है, कवि-मानस में पूर्वतः निहित ।

१. 'काव्य प्रसंग तो अपने आप में जड़ वस्तु है इसका चैतन्य अंशही इसका अर्थ है और यह अर्थ क्या है ? कवि का सविद्य-कवि की अनुमति; सामान्य भावानुमति नहीं, सर्वात्मक अनुमति- भाव की कल्पनात्मक पुनः सर्जन की अनुमति - भारतीय काव्यशास्त्र की शब्दावली में 'भावना' । इसी का शास्त्रीय नाम ध्वन्यर्थ है ।' रससिद्धान्त, पृ. २०६ डा० नगेन्द्र

२. ध्वन्यालोक, सं० आ० विश्वेश्वर, पृ. ३२-३३

३. द पोरटिक माइन्ड, प्रेस्काट, पृ. १६४

अनुभूतियों - भावनाओं से रंजित बिम्बों का समेकन कविता में होता है ।

अतः कहा जा सकता है कि कौरी कल्पना काव्य सृजन में अदम्य है । डा० नगेन्द्र ने 'भाव की कलात्मक अभिव्यक्ति' को महत्व दिया है । कलात्मकता तो कल्पना की प्रक्रिया है । कलात्मक अभिव्यक्ति के लिए भी भाव और अनुभूति के आधार की आवश्यकता है । इसके अभाव में कलात्मक अभिव्यक्ति ही किस की होगी ? अतः काव्य में कल्पना का प्रयोग स्वीकार करने में भाव की अनिवार्य स्थिति स्वीकार करनी ही होगी । कल्पना भाव को प्रतीयमानरूप में प्रस्तुत करती है, यही भाव का कलात्मक रूप है । आनन्द-वर्धन 'अनुभूति की इसी कलात्मक अभिव्यक्ति के पदाधार हैं -- 'व्यञ्जकत्व की पद्धति में जब अर्थ दूसरे अर्थ को अभिव्यक्त करता है, तब प्रदीप के समान वह अपने स्वरूप को प्रकाशित करता हुआ ही अन्य अर्थ का प्रकाशक होता है जैसे 'लीलाकमलपत्राणि गणयामास पार्वती' आदि श्लोक में ।^१ इस श्लोक में भाव की कलात्मक अभिव्यक्ति ही है । 'यहां विभावानुभाव-संचारि... ' आदि से रस निष्पत्ति का प्रसंग नहीं है । रस-सिद्धान्त का पुनः आख्यान तथा इसके स्वरूप का विश्लेषण करने वाले विद्वान रस के अंतर्गत भावमासादि को रक्ता चाहते हैं । आनन्दवर्धन भाव, भावमासादि को रस की कोटि में रखते हैं । ध्वनिसिद्धान्त में इनकी रस के समकक्षा ही सचा है, यह इस सिद्धान्त की व्यापकता का प्रमाण है । अतः जब डा० नगेन्द्र भावमात्र की और डा० दीक्षित 'भाव फुहार' की बात करते हैं तो वह ध्वनिसिद्धान्त की ही चर्चा है । व्यंग्य भाव, वस्तु अथवा अंशकार (ध्वनि) ही सहृदयविषय काव्य तत्त्व है । सहृदयविषय वही तत्त्व हो सकता है जिसमें अनुभूति का स्पंदन हो अतः ध्वनि में अनुभूति का प्रतिषेध

१. व्यञ्जकत्वमार्गे तु यदाथोऽर्थान्तरं व्योतयति तदा स्वरूपं प्रकाशयन्नेवा-
सावन्यस्य प्रकाशकः प्रतीयते प्रदीपवत् । यथा 'लीलाकमल पत्राणि
गणयामास पार्वती' इत्यादौ । ध्व० आ० विश्वेश्वर, पृ. २६०

नहीं है। ध्वनि और रस में भी कल्पना और अनुभूति का प्रतिद्वन्द्व नहीं है। काव्य में रस का स्वरूप वही हो सकता है जो आनन्दवर्धन ने प्रस्तुत किया है। यह रसःसंलक्ष्यक्रम व्यंग्य रूप अर्थ है। यही चारुत्व है; इसी से सहृदय को चमत्कार की प्रतीति होती है। रसानुभूति के प्रसंग में अभिनवकृत प्रतिपादन उनकी ही दार्शनिक मेधा का परिचय भले ही व्यावहारिक आलोचना के लिए अनुपयुक्त है। इसीलिए डा० नगेन्द्र को यह लिखना पड़ा है कि 'संकीर्ण' परंपरागत अर्थ में रस को ग्रहण करना संगत नहीं है।^१

ध्वनिसिद्धान्त काव्य के प्रत्येक तत्त्व का स्पष्ट आख्यान करता है - अनाख्येयता का स्थान यहाँ नहीं है। रस-सिद्धान्तवादियों ने जिस प्रकार अभिभूत होकर रस-कीर्तन किया है, वह स्थिति आनन्दवर्धन को स्वीकार नहीं है। रस है, कवि को उसका प्रयत्नपूर्वक आयोजन करना चाहिए, पर काव्य में उसका स्वरूप वही संभव है जो ध्वन्यालोक में वर्णित है।

उपर्युक्त विवेचन के निष्कर्ष निम्नलिखित हैं —

(१) भरत प्रतिपादित रससिद्धान्त नाट्य संदर्भीय है। मट्ट लोल्लट और शंकुक तक वह नाट्य से जुड़ा रहा। मट्ट नायक की ब्रह्मास्वाद आदि शब्दावली को ग्रहण कर अभिनव ने इसे शैवदर्शन के आनन्द से संबद्ध कर आत्मास्वादरूप प्रतिपादित किया। इस प्रकार रस अलौकिक, 'ब्रह्मास्वादसहोदर' आदि हो गया।

(२) दार्शनिक आधार प्राप्त कर रस चिन्तन-मनन और बुद्धिविलास तक ही सीमित रहा। व्यावहारिक आलोचना में इसका उपयोग संभव न रहा।

(३) काव्य मूलतः शब्द और अर्थमय इकाई है, अतः रस संबंधी कोई भी मान्यता इन्हीं के माध्यम से काव्य संदर्भ में प्रस्तुत की जा सकती है। भारतीय काव्यशास्त्र की परंपरा में ऐसी धारणा ध्वनि-सिद्धान्त के अंतर्गत असंलक्ष्यक्रम व्यंग्य में है। यही रस काव्य में संभव है, यह रस अर्थरूप ही है। नए कवि और आलोचक रस के नाम से ही न चौकें, आनंदवर्धन ने काव्य में रस विषयक धारणा को यथार्थ आधार दिया है, रस आकाशकुसुम नहीं है। भारतीय काव्यशास्त्र का अर्थ केवल रस-सिद्धान्त ही नहीं है। भाषा की व्यंजना, प्रतीक, बिम्ब आदि के महत्त्व को नए कवियों और आलोचकों ने स्थान स्थान पर स्वीकृति दी है। कविता के वे महत्त्वपूर्ण शिल्प उपादान अनुमृति के व्यंजक हैं। इनकी व्याख्या प्रतीयमान अर्थ की यथार्थ भूमि पर ही संभव है। आज के पाश्चात्य विचारक प्रतीयमान अर्थ के सर्वातिशायी महत्त्व को स्वीकार कर रहे हैं। इसी धारणा का पूर्ण विवेचन आनंदवर्धन ने नवम् शताब्दी में किया था। उलझी संवेदना और जटिल अनुमृतियाँ वाच्यरूप में व्यक्त की भी नहीं जा सकती, वे सजेस्टेड ही हो सकती हैं। आधुनिक युग की अभिव्यक्ति अन्य कलाओं में भी इसी रूप में संभव है।

(४) डा० नगेन्द्र 'रस' को जिस व्यापक अर्थ में देखते का आग्रह करते हैं, वह व्यापक स्वरूप आनंदवर्धन के असंलक्ष्यक्रम से भिन्न 'अन्यकुल' नहीं है। ध्वनिसिद्धान्त में समस्त भावविमृति और 'अनुमृति वैभव' की व्याख्या की क्षमता है।

(५) मूल रस-सिद्धान्त और ध्वनिसिद्धान्त में अनुमृति और कल्पना का द्वन्द्व नहीं है। काव्य-सृजन की प्रक्रिया में कवि की अनुमृति प्रतीयमान हो जाती है -- सृजनकर्ता से पृथक होकर कवि की अनुमृति शुद्ध भावरूप धारण कर लेती है। व्यक्तित्व से मुक्त यह शुद्ध अनुमृति सहृदय में संवेदना उपपन्न करती है। कल्पना की प्रक्रिया वैयक्तिक अनुमृति को प्रतीयमान रूप में प्रस्तुत कर उसे सहृदय-संवेदना बनाती है। अतः ध्वनिसिद्धान्त

में अनुभूति और कल्पना का समयोग है ।

(६) आनंदवर्धन ने रस, भाव, भावामास आदि को असंलक्ष्यक्रम के भेद प्रतिपादित किए हैं - ये एक नहीं हैं, रस के अंतर्गत नहीं, उसी की कोटि के हैं । संपूर्ण भावजगत इनमें आ जाता है । अतः इस असंलक्ष्यक्रम कोटि के रहते अन्य किसी व्यापक रस-सिद्धान्त की कल्पना का महत्व विवादास्पद है ।

(७) डा० नगेन्द्र ने अनुभूति को ध्वन्यर्थ माना है । डा० दीक्षित अनुभूति की सचाई, अभिव्यक्ति की विशदता, व्यञ्जना की शक्ति, और प्रतीकों में भाव-विस्तार की सामर्थ्य वाली रचना को कविता कहते हैं । यह सब ध्वनिसिद्धान्त का ही आस्थान है - रससिद्धान्त का नहीं ।

(८) 'नयी कविता बौद्धिकता की छाया में विकस रही है' उगमें नए-नए अर्थों को ध्वनित करने वाला प्रतीक-विधान... आदि जिन्हें नयी कविता की प्रमुख विशेषता कहा जा सकता है ' आदि कथन भी प्रतीयमान अर्थ की ओर संकेत करता है । ध्वनिसिद्धान्त के संलक्ष्यक्रम विधान में बुद्धि तत्त्व की अपेक्षा स्पष्टतः स्वीकारी गई है । बौद्धिकता से संबन्धित कविता की व्याख्या एक मात्र ध्वनिसिद्धान्त में ही संभव है ।

(९) अतः भारतीय काव्यशास्त्र की परंपरा में काव्य की पूर्ण व्याख्या करने वाला सिद्धान्त ध्वनिसिद्धान्त ही है । प्रतीयमान अर्थ का महत्व देकर ध्वनिसिद्धान्त रचना की लघुतम इकाई रूपिम (morpheme) से प्रारंभ कर प्रबंधकाव्य तक की व्यञ्जकता का विवेचन करता है ।

२.६

काव्य का आत्मा

काव्य की परिभाषा न करने का प्रयत्न कदाचित् काव्यशास्त्र जितना प्राचीन है । परन्तु काव्य के आत्मा के विषय में स्पष्ट कथन सर्वप्रथम आचार्य वामन का 'रीतिरात्मा काव्यस्य' ही है । यद्यपि मामूह

और दण्डी जैसे अलंकार संप्रदायवादियों ने अलंकारों को काव्य के लिए अपरिहार्य तत्त्व स्वीकार किया है तथापि आत्मावत् उन्होंने भी नहीं कहा रीति से वामन का तात्पर्य विशिष्ट पदरचना है। और विशिष्ट का अर्थ है गुण युक्त, इस प्रकार गुणयुक्त पदरचना काव्य का आत्मा है। गुण वह धर्म है जो काव्य शोभा को उत्पन्न करता है। अतः गुणों का संबंध कलाकार की चित्तवृत्ति से जोड़ा अवश्य जा सकता है, पर वामन के मत में उसका स्पष्ट उल्लेख नहीं है।

काव्य के आत्मा के विषय में आनंदवर्धन का मत तर्कसंगत है। ध्वन्यालोक की प्रधान कारिका में ही कहा गया है --

‘काव्यस्यात्मा ध्वनिरिति बुधैः यः समाम्नातपूर्वः, अर्थात् विद्वानों ने यह पूर्णतः मतीमांति प्रकट कर दिया है कि काव्य का आत्मा ध्वनि है। ध्वनि की परिभाषा की जा चुकी है अतः यहाँ उस पर प्रार्सशिकरूप से ही विचार किया जाएगा।

ध्वनि के तीन अर्थों में - व्यंजक शब्द व्यंग्य अर्थ, व्यंजना व्यापार और वह काव्य जिसमें व्यंग्यार्थ की प्रधानता है का समाहार किया गया है। यदि ‘आत्मा’ का अमिन्वक्तृ अर्थ लिया जाय जिसके अनुसार ‘आत्मा’ शब्द ‘स्वभाव’ का वर्णक है -- ‘आत्मा स्वभाववचन प्रकारं आह’ तो ‘काव्यस्यात्मा ध्वनिः’ का -- ध्वनि पद के व्युत्पत्ति-लक्ष्य अर्थ के प्रकाश में - अर्थ होगा, काव्य व्यंजक शब्द व्यंग्यार्थ और व्यंजना व्यापार इन तीनों के स्वभाव से युक्त है।

आत्मा का द्वितीय अर्थ है - प्राण, काया को जीवंत बनाने वाला तत्त्व। इस दृष्टि से विचार करने पर ‘काव्यस्यात्मा ध्वनिः’ का अर्थ होगा कि काव्य को जीवंतता प्रदान करने वाला तत्त्व वाच्यातिशयी प्रतीयमान अर्थ है। आनंदवर्धन ने प्रतीयमान अर्थ को कवि की अनुमति से जोड़ा है। कवि की अनुमति ही प्रतीयमान अर्थ रूप में व्यक्त होकर काव्य

के आत्मा रूप में शोभा पाती है । काव्य के शब्द और अर्थ रूप शरीर में यह अनुभूति संवलित प्रतीयमान अर्थ आत्मा स्वरूप है ।

कतिपय लोगों ने शब्द और अर्थ के शरीरवत् तथा प्रतीयमान्, रसरूप अर्थ के आत्मावत् प्रतिपादन पर आपत्ति करते हुए इनमें गुण-गुणी का व्यवहार उचित माना है । उनका कथन है कि वाच्यार्थ रसादिमय प्रतीत होता है, रसादि से भिन्न नहीं ।^१ अतएव कथावस्तु को शरीरभूत और रसादि को आत्मभूत मानने की आवश्यकता नहीं रहती । आनन्दवर्धन इस आपत्ति को तर्क सम्मत नहीं मानते क्योंकि कथावस्तु को गुणी और रसादि को गौरत्व आदि के समान गुण मानने पर, जैसे शरीर के साथ गौरत्व गुण की प्रतीति सहृदय व असहृदय सब को होती है, वैसे ही कथावस्तु के साथ रसादि की प्रतीति भी सबको होनी चाहिए । परन्तु ऐसी प्रतीति सबको नहीं होती, केवल काव्यार्थतत्त्वज्ञों को ही होती है ।

रत्नों के प्रसंग में यह देखा जाता है कि उनके उत्कर्ष को मर्मज्ञ जोहरी ही जान पाते हैं, इसी प्रकार वाच्यत्व का रसादिमय गुण भी सहृदयों के द्वारा ही पहचाना जाता है, तब इसे गुण मानकर कथावस्तु और रसादि में गुण-गुणी संबंध मानने में क्या आपत्ति है ? आनन्दवर्धन इस प्रकार भी गुण-गुणी संबंध अवधारण को उचित नहीं मानते । क्योंकि रत्न का उत्कर्ष रत्नस्वरूप भूत ही प्रतीत होता है । इसी प्रकार रसादि की प्रतीति भी विभावानुभावों से अभिन्न रूप में होनी चाहिए । परन्तु ऐसा नहीं होता, विभावानुभाव ही रसादि हैं ऐसी प्रतीति किसी को भी नहीं होती । यह प्रतीति तो विभावानुभावों से अविनाभाव, परन्तु उनसे पृथक् ही होती है ।^२ अतः रत्नों के उत्कर्ष के उदाहरण के अनुसार

१. रसादिमयं हि वाच्यं प्रतिभासते, न तु रसादिभिः पृथग्भूतयः इति

ध्व० , आ० वि० , पृ. २४५

२. 'नहि विभावानुभावव्यभिचारिण स्व रसा इति कस्यचिदवगमः ।

अतएव च विभावादिप्रतीत्यविनाभाविनी रसादीनां प्रतीतिरिति तत्प्रतीत्यैः कार्यकारणभावेन व्यवस्थानात् क्रमो अवश्यम्भावी । स तु तादृशान्न प्रकाशयै हत्यस्तद्व्यक्रमा एव सन्ता व्यग्या रसादयः' इत्युक्तम्
ध्व० तु० उ० पृ. २४६, आ० वि०

भी कथावस्तु और रसादि में गुण-गुणी भाव संबंध नहीं माना जा सकता । विभावानुभाव और रस प्रतीति में कारण-कार्य भाव अवश्य है, परन्तु शीघ्रता के कारण इस क्रम की प्रतीति नहीं होती । अतः यह प्रतिपादित हुआ कि कथावस्तु रूप शरीर में रसादि रूप प्रतीयमान अर्थ आत्मा के समान है ।

आनन्दवर्धन रस रूप प्रतीयमान अर्थ को अधिक महत्त्व देते हैं और उसी में अन्य प्रकार के प्रतीयमान अर्थों का पर्यवसान भी मानते हैं । अतः रसरूप प्रतीयमान अर्थ ही काव्य का आत्मा है ।

परन्तु आनन्दवर्धन ने 'काव्यत्यात्माध्वनिः' कहा है और वाच्य से प्रतीयमान अर्थ की प्रधानता के स्थल में ध्वनि व्यपदेश किया है । पुनः 'काव्यत्यात्मा स ग्वार्थः' कहकर प्रतीयमान रस को ही काव्य का आत्मा मान लिया है । तब सामान्यतः 'ध्वनि' में आत्मा पद के व्यवहार और केवल 'रस' में आत्मा पद के व्यवहार में संगति कैसे होगी ।

वस्तुतः सृजन प्रक्रिया की दृष्टि से विचार करने पर यह अवमासित विसंगति स्वयं निरस्त हो जाती है । कवि की अनुमति सृजन के दौर में प्रतीयमान हो जाती है । जहाँ वाच्य के साथ ही ^{सा} प्रतीयमान अनुमति रूप अर्थ प्रकाशित होता है, वह रस का स्थल है । कवि को इसी के प्रति अवधानवान होना चाहिए, यही प्रमुख है, । इसी अर्थ में रस को काव्य का जीवित तत्त्व अर्थात् आत्मा कहा गया है ।

परन्तु कविता के ऐसे प्रभूत उदाहरण हैं जिनमें वाच्य के साथ ही प्रतीयमान भाव रूप अर्थ की प्रतीति नहीं होती । प्रतीयमान अर्थ, इन उदाहरणों में रहता है - प्रधान भी होता है, पर उस अर्थ तक पहुँचने में बुद्धि का व्यापार स्पष्ट परिलक्षित होता है । सहृदय इस अर्थ तक पहुँचकर चमत्कृत होता है । इस कोटि में और रसादि की असंलक्ष्यक्रम कोटि में समयनिष्ठ तत्त्व प्रतीयमान अर्थ की अतिशयता है । असंलक्ष्यक्रम में अर्थाभि-

व्यक्ति का चमत्कृति रूप प्रकाश तुरंत होता है, द्वितीय में बुद्धि का व्यापार होने से विचविस्ताररूपा चमत्कृति विलंबित होती है। परन्तु दोनों कोटियों में फल एक है -- प्रतीयमानार्थ की प्रधानता दोनों में है। अतः दोनों प्रकारों में काव्यशरीर को जीवंतता देने वाला तत्त्व प्रतीयमान अर्थ की प्रधानता ही है, इसी दृष्टि से सामान्यतः 'काव्यस्यात्मा ध्वनिः' कहा गया है।

पुनः, आनंदवर्धन ने वस्तु और अलंकार रूप प्रतीयमान अर्थ का पर्यवसान किसी न किसी भाव के उत्प्रेरण में माना है। अतः प्रतीयमान वस्तु और अलंकार रूप अर्थ भी सहृदय को चितवृत्ति को अपनी भाव संपदा से ही प्रभावित करते हैं। अतएव वस्तु और अलंकार रूप अर्थ के स्थलों में ध्वनि का व्यपदेश उचित ही है और इस अर्थ में ध्वनि को आत्मा कहना भी संगत। ध्वनि अथवा अनुभूति की प्रतीयमानता काव्य-प्रक्रिया की नियति है, यही काव्य का प्राण तत्त्व है, अतः आत्मा भी।

आनंदवर्धन के पूर्व आचार्यों द्वारा प्रस्तुत की गई काव्य के आत्मा विषयक विचारणाएँ इस समस्या के सख्तिवृत्ति को भी स्पर्श नहीं कर सकी थीं। उच्चकोटि की कविता में अलंकारों के सद्भाव अथवा अभाव से कोई अंतर नहीं पड़ता। कविता के ऐसे उदाहरण भी हैं जिनमें अलंकारों के अभाव में चित्ताकर्षण का गुण है और ऐसे भी जिनमें अनेक अलंकार हैं पर चित्ताकर्षण की सामर्थ्य नहीं है।

जहाँ तक गुण, रीति और वृत्ति का प्रश्न है, इनकी स्वतंत्रता अन्यत्रिपेदा कोई भूमिका कविता में नहीं है। गुण रस विशेषण से नियंत्रित होते हैं अतः उनकी मूल्यरक्षा रस के संदर्भ में ही है। परिणामतः आनंदवर्धन ने रस को काव्य का आत्मा कहा, पर ऐसा कहने में भी अनेक कठिनाईएँ हैं। तब रस का अर्थ परंपरागत 'विभावानुभाव...' सूत्र में परिबद्ध समझा जाता था। आनंदवर्धन का तात्पर्य इस प्रक्रिया से न था। इस

कठिनाई को वे समझते थे । फिर प्राचीन आचार्यों ने विभिन्न शाब्दों की उत्तमता की विभिन्न कौटियों का भी कोई विवेक नहीं किया था । आनंदवर्धन ने ध्वनिसिद्धान्त में इन दोषों का परिहार किया।

यह नहीं कहा जा सकता कि सभी कविताएं समानरूप से उत्तम होती हैं । ध्वनिपूर्व शाब्दसिद्धान्त इस उत्तमता की कौटियों के कोई निष्कर्ष प्रस्तुत नहीं करते । ध्वनिसिद्धान्त निष्कर्ष देता है । प्रतीयमान अर्थ के विविध प्रकार हैं । रस की प्रतीयमानता श्रेष्ठ है, परन्तु ऐसे भी प्रकार हैं जिनमें रस अंगभूत हो। प्रभूत मात्रा में उपलब्ध कविता आनंदवर्धन की इस धारणा के प्रमाण है -- यह शाब्द प्रथम कौटि का नहीं कहा जा सकता पर साथ ही इसे शाब्द की श्रेणी से बाहर भी ऐसे रखा जा सकता है ।

रस के अभाव में भी सौन्दर्य हो सकता है । सौन्दर्य प्रतीयमानता का धर्म है अतः जहाँ रस प्रतीयमान नहीं है, कोई भाव अथवा विचार भी प्रतीयमान है वहाँ भी सौन्दर्य होगा । इस प्रकार आनंदवर्धन ने अपने सिद्धान्त में रस, भाव, अलंकार, विचार आदि की प्रतीयमानता का आस्थान कर संपूर्ण कविता को समेट लिया है ।

~~रस-सिद्धान्त~~ संपूर्ण भावानुभूति और विचार संपत्ति को रस में ग्रहण करने का आधार यही विचारणा है । हमारा निश्चित मत है कि जब ध्वनिसिद्धान्त सुदृढ़ निष्कर्ष प्रस्तुत करता है तब 'रस-सिद्धान्त' को व्यापक करने की आवश्यकता नहीं है । और जिसे व्यापक 'रस-सिद्धान्त' कहा जा रहा है, वह असंलक्ष्यमव्यंग्य प्रतिपादित रस, भावादि ही है ।

फिर मुक्त कविता का विवेचन तो ध्वनि-सिद्धान्त के निष्कर्ष के पर ही किया जा सकता है ।

२.७ रस ध्वनि का महत्त्व

ध्वन्यालोक के चतुर्थ अधोत में रस के महत्त्व को प्रतिपादित करने वाली शारिरिकाएँ हैं । ये रसादि अर्थ के अनुसरण, रसस्पर्श से अर्थों की अपूर्वता

तथा अन्यान्य प्रतीयमान अर्थों की अपेक्षा रस रूप अर्थ की प्रधानता का स्थापन करती हैं।^१ इससे यह निष्कर्ष म्ली भांति प्राप्त किया जा सकता है कि आनन्दवर्धन वस्तु अथवा अलंकार रूप संलक्ष्यमव्यंग्य की तुलना में रस रूप अर्थ को अधिक महत्त्व देते हैं।

कवि को विस्तृत रसादि रूप अर्थों का ही अनुसरण करना चाहिये क्योंकि रसादि के आश्रय से परिमित काव्य-मार्ग भी अनन्त हो जाते हैं।^२ रसादि में भाव, भावामास, भावशान्ति आदि का भी समाहार है, अतः इन सबके अनुसरण का निर्देश दिया गया है। यदि रस-भावादि के प्रत्येक के अपने-अपने विभावादि का अनुसरण किया जाय तो स्वभावतः काव्य-मार्ग अनन्त हो ही जायगा।^३ जिस प्रकार बसन्त ऋतु को पाकर वृद्धा नूतन से प्रतीत होते हैं (नवा हवामान्ति मधुमास इव प्रुमा) वैसे ही काव्य में रस परिग्रहण (रस परिग्रहात्) से पूर्वदृष्ट पदार्थ भी नूतन प्रतीत होते हैं।^४ (नवा हवामान्ति)।

यद्यपि व्यंग्य-व्यङ्ग्य भाव के अनेक प्रकार हैं तथापि आनन्दवर्धन के अनुसार रसादि रूप भेद विशेषतः ध्यातव्य हैं।^५ नानारूपवाला व्यंग्य-व्यङ्ग्य भाव अर्थ-आनन्द्य का हेतु है। तब भी अर्थसिद्धि के लिए कवि (अविरपुषार्थितामाधी) को यत्न पूर्वक रूप रसादिमय व्यंग्य-व्यङ्ग्य भाव में अवधानवान होना चाहिये। यदि कवि रसादिमय अर्थ और अलंकार उसके

१. युस्त्यानमानुसर्तव्यो रसादिर्बहुविस्तरः।

मिताऽप्यनन्तता प्राप्तः काव्यमार्गो यदाश्रयात् ॥ ध्व० च.उ. आ.वि. पृ. ३४०

२. ध्व०..... पृ. वही

३. ,, पृ. ३४१

४. व्यंग्य-व्यङ्ग्यभावैऽस्मिन्विधे सम्भवत्यपि।

रसादिमय स्वरस्मिन्कविः स्यादवधानवान् ॥ ध्व० पृ. ३४४

व्यंजक वर्ण, पद, वाक्यादि के प्रयोग में पूर्ण सावधान रहे तो उसका सम्पूर्ण काव्य ही अपूर्ण हो जाता है^१ (कवेः सर्वमपूर्वं काव्यं सम्पद्यते) । रस के आश्रय से नूतनता के उदाहरण स्वरूप आनन्दवर्धन ने रामायण-महामारत का उल्लेख किया है । इन महाकाव्यों^{में}, युद्धादि का वर्णन अनेक बार किया गया है- पर वह पिष्ट पेष्टित वा नहीं लगता, वरन् उनमें सर्वत्र हृदयस्पर्शिता है । रामायण-महामारत के सारभूत कथन भी कहीं वाच्यरूप में प्रकट नहीं दिए गए हैं । आनन्दवर्धन के अनुसार सारभूत कथन व्यंग्यरूप में प्रकाशित होकर ही शोभातिशय का हेतु बनता है ।^२

आनन्दवर्धन ने अनेक उदाहरणों के द्वारा दृष्टपूर्व अर्थों की रस के आश्रय से नूतनता प्रमाणित की है । कतिपय उदाहरण निम्न-लिखित हैं --

(१) शेषो हिमगिरिः त्वंच महान्तो गुरवः स्थिराः ।

यदलंक्षितमर्यादाश्चलन्तीं विभ्रय भुवम् ॥^३

(शेषनाग, हिमालय और तुम महान्, गुरु और स्थिर हो । क्योंकि मर्यादा का प्रतिक्रमण न करते हुए चल पृथ्वी को धारण करते हो ।)

इसी भाव का व्यंजक निम्नलिखित श्लोक है ।

(२) वृत्तेऽस्मिन् महाप्रलये धरणी धारणायाधुना त्वं शेषः^४

(इस महाप्रलय (पिता और भ्राता की मृत्यु रूप) के हो जाने पर पृथिवी (राज्यमार) को धारण करने के लिए अब तुम शेष (शेषनाग) हो)

१. ध्व० वही पृ ३४४

२. ,, ,, ,, ३४६

३. ध्वन्यालोक, सं० आ. विश्वेश्वर, पृ. ३४९

४. ,, ,, पृ. १५६

इस श्लोक में राजा की उपमा शब्दशक्त्युद्भव अलंकार ध्वनि रूप में व्यंग्य है। इस व्यंग्य अलंकार रूप अर्थ के कारण यह श्लोक प्रथम की अपेक्षा नूतन एवं चमत्कारयुक्त है।

इसी प्रकार 'स्ववादिनि देवर्षी'...^१ इत्यादि श्लोक में

(३) कृते वरकथालापे कुमारः पुलकोदगमेः ।

सूचयन्ति स्पृहामन्तर्लज्जयावनताननाः ॥^१

(वर की चर्चा के अवसर पर लज्जावनत मुँह वाली कुमारियाँ पुलक से आन्तरिक इच्छा को व्यक्त करती हैं।)

श्लोक की अपेक्षा अधिक चमत्कार है। 'स्ववादिनि....' आदि श्लोक में अर्थशक्त्युद्भव ध्वनि का आश्रय लिया गया है। द्वितीय में लज्जा और स्पृहा वाच्य रूप में कथित हैं। इसी प्रकार 'सज्जयति सुरमिमामो' आदि श्लोक निम्नलिखित श्लोक की अपेक्षा अपूर्व है --

(४) सुरमिसमये प्रवृत्ते सत्सु प्रादुर्भवन्ति रमणीयाः ।

रागवतामुत्कलिकाः सखेव गच्छन्ति कलिकामिः ॥^२

(यसन्त ऋतु के आने पर आश्रमजरियों के साथ प्रणयी जनों की रम्य उत्कण्ठार सत्सु उत्पन्न होने लगती है।)

'सज्जयति सुरमिमामो....' आदि श्लोक में कविप्रौढोक्तिसिद्ध वस्तु से मर्दविबुद्धिरूप वस्तु अर्थ प्रतीयमान है। इसी से इसमें चारुत्व आ गया है।

इसी प्रकार -

(५) करिणीवैधव्यकरो मम पुत्र गच्छाण्डविनिपाती ।

हस्तनुषया तथा कृतो यथा काण्डकरण्डकं वहति ॥^३

(गक ही बाण के प्रयोग से हथिनियों को विधवा करने वाले मेरे पुत्र को उस पुत्रवधू ने ऐसा कर दिया है कि वह अब तूणीर लादे घूमता है।)

१. ध्वन्यालोकः, सं० आ० विश्वेश्वर, पृ. ३४२

२. वही, पृ. ३४३

३. वही, पृ. ३४३

उपर्युक्त श्लोक की अपेक्षा अर्थशक्त्युद्भव संलक्ष्यक्रम व्यंग्य के कविनिबद्ध-
वक्तृप्रौढोक्तिसिद्ध होने के कारण निम्नलिखित श्लोक अधिक चारुत्वमय
है --

(६) वणिजक हस्तिदन्ताः कुतोऽस्माकं व्याघ्रकृतपञ्च ।
यावत्पुलितालकमुखी गृहे परिष्वङ्क्ते स्तुषा ॥^१

(हे वणिज, जब तक चंचल अलकों से युक्त मुखवाहनी पुत्रवधू
घर में घूमती है तब तक हमारे यहाँ हाथीदांत और व्याघ्रचर्म कहाँ से
आये ।)

आनंदवर्धन का मत है कि रस में तत्पर कवि के लिए प्रत्येक
वस्तु उसकी इच्छा से उसके अमिश्रित रस का अंग बन जाती है । इस
प्रकार रस के अंगरूप में उपनिबद्ध वस्तु चारुत्वातिशय का पोषण करती
है । अतः सभी पदार्थों का रस के साथ संबंध स्थापित किया जा सकता
है । कवि जब रसादिमयता में तत्पर होता है तो गुणीभूत व्यंग्य ध्वनि
मेव भी इसका अंग बन जाता है ।^२

इस अनन्त काव्य जगत में कवि ही प्रजापति है, यह विश्व
उसकी इच्छा के अनुरूप ही परिवर्तित होता रहता है । यदि कवि
रसिक (शृंगारी) है तो समस्त जगत ही रसमय हो जाता है, यदि
वह बीतरागी है तो जगत नीरस हो जाता है । वस्तुतः जो कवि है,
वह अपने काव्य में अचेतन को चेतन और चेतन को अचेतन सदृश प्रस्तुत कर
सकता है—उनसे वैसा व्यवहार करा सकता है ।^३

सभी काव्यप्रकारों में रसादि की प्रतीति हो सकती है ।
परन्तु वह संभव है कि स्वयं कवि की रसादि की विवेका ही न हो ।

१. ध्व० पृ० १६१

२. तस्मान्नाक्त्येव तद्वास्तु यत्सर्वात्मना रसात्तात्पर्यवतः कवेस्तदिच्छया
तदमिश्रतरसागता न घटे । तथोपनिबध्यमानं वा न चारुत्वातिशयं
पुष्पाति सर्वमैतन्महाकवीनां काव्येषु दृश्यते । ध्व० आ० वि०,

पृ३१३

३. ध्व० तु० उ० , आ० वि० पृ. ३१२

ऐसी अवस्था में यदि वह कवि अर्थालंकार अथवा शब्दालंकार की रचना करता है तब कवि की विवक्षा की दृष्टि से रस-शून्यता की कल्पना भी की जा सकती है। विवक्षित अर्थ ही काव्य-शब्द का अर्थ है, यदि कवि का विवक्षित अर्थ रस रूप नहीं है -- फिर भी रस की कुछ प्रतीति होती है तो वह प्रतीति निर्बल होगी, इस दृष्टि से वह काव्य रस-शून्य होगा। रस आत्मा है अतः आत्मा से शून्य काव्य निर्जीव चित्र के समान होगा।^१ इसका तात्पर्य यह हुआ कि आनन्दवर्धन अलंकार और वस्तु रूप अर्थ का निर्बधन भी किसी न किसी रस अथवा भाव की छाया से युक्त मानते हैं। अलंकार अथवा वस्तुध्वनि में भी भाव का आधार रहता है। रस ध्वनि में जहाँ सहृदय कवि के विवक्षित अर्थ तक तत्काल पहुँचता है, अलंकार अथवा वस्तु ध्वनि में रस ध्वनि की अपेक्षा विलंब से। आनन्दवर्धन गुणीभूतव्यंग्य का पर्यावसान भी ध्वनि में मानते हैं--

(६) 'गुणीभूतव्यंग्योऽपि काव्य प्रकारो रसमावादितात्पर्या-
लोचने पुनः ध्वनिरेव सम्पद्यते।' ^२

(गुणीभूतव्यंग्य नामक काव्यमेव रस आदि के तात्पर्य के विचार से फिर ध्वनिरूप हो जाता है।)

डा० नगेन्द्र 'रस' और 'रस ध्वनि' को अमिन्न मानते हैं, तब 'रस' और 'ध्वनि' की तुलना का प्रश्न ही नहीं रह जाता। और हमस्मिति में काव्य-रस आनन्दवर्धन प्रतिपादित रस-ध्वनि ही सिद्ध होता है।

२.८ रस की परिमाणा

भारतीय काव्यशास्त्र में रस-निष्पत्ति-विवेचन का आधार मरत का 'विमावानुमावव्यमिन्नारिसंयोगाद्रसनिष्पत्तिः' सूत्र है। नाट्यशास्त्र के माध्यकार अमिनव ने इसे लक्षण सूत्र ^३ कहा है। रस की निष्पत्ति को

१. रसमावादिविषयविवक्षाविरहे सति।

अलंकारनिबन्धो यः स चित्रविषयौ मतः॥ ध्व०, आ०वि०, तु० उ०, पृ. ३१९

२. ध्व०... आ०वि०, तु० उ०, पृ. ३०२

३. हिन्दी अमिनव भारती, पृ. ४४२

स्पष्ट करते हुए भरत ने मौज्य रसों की उत्पत्ति के उदाहरण दिए हैं । इसी प्रसंग में -- 'रस इति कः पदार्थः' कहकर रस की परिभाषा अथवा स्वरूप का निरूपण करने का प्रयत्न भी किया गया है । प्रथम रस-स्वरूपविधायक सूत्र है -- 'आस्वाद्यत्वात्' अर्थात् आस्वाद्य होने से 'रस' को 'रस' नाम से कहा जाता है । इस आधार पर रस का लक्षण आस्वादन का विषय होना है । जो भी रस होगा वह आवश्यक रूप से आस्वादन का विषय भी होगा । अतः रस के साथ आस्वादन का प्रसंग उसके ^{मूल} रूप के साथ ही जुड़ा है । परन्तु रस का आस्वादन कैसे होता है ? आस्वादन के स्वरूप-निर्णय के अभाव में यह स्पष्ट नहीं हो सकता । भरत ने कहा है -- 'जैसे गुह, द्रव्य तथा नाना औषधियों से संस्कृत अन्न का भोग करते हुए प्रसन्नहृदय व्यक्ति हर्षादि का अनुभव करते हैं उसी प्रकार प्रसन्न प्रेक्षाक विविध भावों एवं अभिनयों द्वारा व्यञ्जित - वाक्किक, आंगिक तथा सात्त्विक अभिनयों से संयुक्त स्थायी भावों का आस्वादन करते हैं तथा हर्षादि को प्राप्त होते हैं -- इसलिये नाट्य के माध्यम से आस्वादित होने के कारण ये नाट्य रस कहलाते हैं ।' १

उपर्युक्त उद्धरण से स्पष्ट होता है कि भरत नाट्य के संदर्भ में रस, आस्वादन और अनुभूति तीनों का पृथक् वर्णन करते हैं । संस्कृत अन्न, उसका आस्वादन और आस्वादन का फल हर्षादि का अनुभव । इसी प्रकार रस, उसके आस्वादन और आस्वादन से उत्पन्न हर्षादि की अनुभूति का क्रम है । इन तीनों में कार्यकारण श्रृंखला स्पष्ट है । भरत का यह विवेचन पूर्णतः व्यावहारिक है, और हमके अनुसार रस, विभाव, अनुभाव और संचारियों के योग से रंगमंच पर निष्पन्न होता

१. 'तथा नानामावाभिव्यञ्जितान् वागद्वयसत्त्वौपेतान् स्थायिभावनास्वाद-यन्ति सुमनसः प्रेक्षाकाः हर्षादींश्चाधिगच्छन्ति तस्मान्नाट्यरसा हत्यमिव्यास्थाताः'

है । प्रेक्षाक इस रस का आस्वादन करते हैं तथा हर्षादि का अनुभव करते हैं ।

प्रेक्षाक के आस्वादन के विषय में भरत मुनि ने विस्तार पूर्वक विवेचन किया है । भरत के मतानुसार रंगमंचगत प्रयोग का साध्य सिद्धि है । रंगमंच पर प्रस्तुत नाट्य के प्रति प्रेक्षाक की दो प्रकार की प्रतिक्रियाएँ होती हैं --

(१) शारीरी अथवा मानुषी और

(२) दैवी

शारीरी प्रतिक्रिया में प्रेक्षाकों के पुलकित होने, वस्त्र उछालने आदि का वर्णन है - यह प्रतिक्रिया शारीरी सिद्धि है । दैवी सिद्धि में प्रेक्षाक भावमग्न हो जाता है - तन्मय हो जाता है । इस स्थिति में उसके मुख से कोई शब्द नहीं निकलता न कोई द्रव्यता परिलक्षित होती है ।^१ नाट्य प्रयोग का लक्ष्य यही 'दैवी सिद्धि' है । इसी सिद्धि का साधन रस है । भरत के अनुसार यह रस और दैवी सिद्धि अर्थात् आनंद एक ही वस्तु नहीं है ।

भट्ट तोल्लट और शंकु (रस सूत्र के प्रथम दो व्याख्याता) ने रस की परिमाणा नहीं दी है वरन् रस-निष्पत्ति का ही विवेचन किया है । यह विवेचन नाट्य से जुड़ा है ।

काव्य के संदर्भ में दण्डी ने रस के भरत अनुमत रूप को स्वीकारते हुए रति स्थायीभाव की परिणति शृंगार रस रूप में प्रतिपादित की । डा० नगेन्द्र ने अपने 'रस-सिद्धान्त' ग्रन्थ में भरत और दण्डी का मत उद्धृत करने के उपरान्त अमिनव के विवेचन को प्रस्तुत किया है । आनंदवर्धन को वे छोड़ गए हैं, संभवतः आनंदवर्धन को ध्वनिसंप्रदायवादी

१. न शब्दो यत्र न क्षोभो न चोत्पात निदर्शनम् ।

संपूर्णता च रंगस्य दैवी सिद्धिस्तु सा स्मृता ॥ ना.शा.

मानकर । परन्तु जैसा कि कहा जा चुका है भरत के नाट्यसंदर्भीय सूत्र के कविता के संदर्भ में निम्नान्त प्रयोक्ता तो आनंदवर्धन ही हैं । अमिनव ने भी आनंदवर्धन के सिद्धान्त का ही विस्तार किया है । रस के प्रसंग में हिन्दी के अध्येताओं ने आनंदवर्धन के मौलिक योगदान की सर्वथा स्मृति की है, जिन्होंने उनका नाम लिया भी तो गौण रूप में । अन्यथा नाट्य रस के संदर्भ में जो स्थान आद्य आचार्य भरत मुनि का है वही स्थान कविता के क्षेत्र में रस-प्रतिष्ठापन करने वाले आनंदवर्धन का है । रस की अमि-व्यक्ति का सिद्धान्त आनंदवर्धन ने प्रस्तुत किया । रस की व्यंग्यधर्मिता का प्रतिपादन आनंदवर्धन की देन है । अमिनवगुप्त के रस-विवेचन की आधार भूमि ध्वन्यालोक ही है ।

रस की परिमाणता के संबंध में आनंदवर्धन भरत मुनि से दूर नहीं है ।

जैसे भरत मुनि ने नाट्य में रस गाना है, आनंदवर्धन काव्य में प्रतीयमान अर्थ रूप में रस मानते हैं । नाट्य में जैसे प्रत्यक्ष विभावानुभावों के द्वारा स्थायीभाव व्यंजित होता है, वैसे ही काव्य में रस प्रतीयमान अर्थ के रूप में व्यंजित होता है । नाट्य में तो प्रेषक की ओरों के सामने पूरा - नाट्य-व्यापार होता है, काव्य में यह अर्थ रूप ही हो सकता है - इसी रस रूप अर्थ की व्यंजना सहृदय में होती है । अतः आनंदवर्धन के अनुसार रस अर्थरूप है । असंलक्ष्यक्रम व्यंग्य के प्रसंग में लिखा है --

‘रसादिरशो’ हि सहेव वाच्येनावमासते १

(रसादिरूप अर्थ वाच्य के साथ ही सा प्रतीत होता है)

यह रसादि रूप अर्थ महाकवियों की वाणी में उपस्थित रहता है --

‘प्रतीयमानं पुनरन्यदेव वस्त्वस्ति वाणीषु महाकवीनाम् ।’ २

१. ध्व०, २.३

२. ध्व०, १.४

महाकवियों की वाणी में यह रस रूप अर्थ उनकी अपनी अनुभूति की 'कलात्मक परिणति' होता है। महाकवियों का भाव ही प्रतीयमान रस रूप अर्थ में व्यक्त होता है। तब यही रस रूप अर्थ सहृदय में अभिव्यक्त होकर चमत्कार उत्पन्न करता है। अतः रस चमत्कार का हेतु है। गुणों के प्रसंग में भी आनंदवर्धन ने स्पष्ट कहा है--

शृंगार एव रसान्तरापेक्षया मधुरः प्रह्लादहेतुत्वात् ^१

अतः रस स्वयं प्रह्लाद नहीं, उसका हेतु है। आनंदवर्धन ने काव्य, रस, आस्वादन और अनुभव के ध्रुम को तर्कसम्मत ही रखा है। काव्य एक स्वतंत्र जीवंत अस्तित्व है, रस कम इस काव्य का आत्मास्वरूप है। वस्तुतः काव्य का चैतन्य अंश उसका अर्थ ही है। इसीलिये रस रूप अर्थ को --

'काव्यस्यात्मा स स्वार्थः' ^२

कहा गया है। आनंदवर्धन के उपर्युक्त विवेचन में इसका स्वरूप ही उभरता है -- 'रस क्या है' - इसका उत्तर नहीं मिलता। यदि देना ही चाहें तो कहा जा सकता है कि कविता पढ़ने पर वाच्यार्थ के साथ-साथ ही सी जिस अर्थ की अभिव्यक्ति से सहृदय को चमत्कार की प्रतीति होती है वह चमत्कृत करने वाला अर्थ रस है। स्पष्ट ही उपर्युक्त धारणा भरत की नाट्यरस-धारणा के अनुकूल है।

नाट्यशास्त्र के अमिनव-भारती माष्य में परम महेश्वर अमिनवगुप्त ने आनंदवर्धन के उपर्युक्त मत को स्वीकार किया है। अमिनव ने लिखा है - 'तत्काव्यार्थो रसः' ^३ अर्थात् वही काव्यार्थ रस है। काव्यात्मक वाक्य से अधिकारी सहृदय को रसात्मक व्यंग्यार्थ की प्रतीति होती है। अमिनव के गतत्संबंधी मत का सारांश निम्नलिखित है --

१. ध्व० २.७

२. ध्व० १.५

३. हि० अ० मा०, पृ. ४७०

- (१) काव्यार्थ रस है ।
- (२) निर्मल प्रतिमाशाली हृदय वाला अर्थात् सहृदय पुरुष इस काव्यार्थ रूप रस का अधिकारी है । (अधिकारी चात्र विमलप्रतिमानशालिहृदयः)^१
- (३) सहृदय को 'ग्रीवामंगाभिराम', 'उमापि नीलालके' 'हरस्तु किञ्चित्' आदि श्लोकों से वाक्यार्थ की प्रतीति के अन्तर । (इत्यादि वाक्येभ्यो वाक्यार्थप्रतिपत्ते-
श्चान्तरं)^२
- (४) मानसी साक्षात्कारात्मिका प्रतीति होती है (मानसी साक्षात्कारात्मिका प्रतीतिरुपजायते ।)^३
- (५) यह प्रतीति उस - उस वाक्य में गृहीत कालादि की उपेक्षा वाली होती है । (अपहसिततत्तद्वाक्योपात्त कालादिविभागाः ।)^४

आनन्दवर्धन वाक्यार्थ के प्रायः साथ-साथ रसादि अर्थ की प्रतीति मानते हैं अभिनव ने वाक्यार्थ के अन्तर (वाक्यार्थप्रतिपत्तेरनन्तरं) उस रस रूप अर्थ की प्रतीति का प्रतिपादन किया है । यहाँ तक अभिनव ने भी रस को आस्वाद्य ही माना है । निर्बिघ्न प्रतीति को तो अभिनव भी चमत्कार मानते हैं - 'सा चाविघ्ना संवित् चमत्कारः'^५

रस चमत्कार नहीं है चमत्कार रूपा प्रतीति का हेतु है । वस्तुतः वहाँ अभिनव ने भरत और आनन्दवर्धन के मत के अनुकूल ही अपना माध्य भी रचा है ।

१. हि० अ० मा०, पृ० ४७०

२. ,, ,, ,, पृ० ,,

३. ,, ,, ,, ,, ,,

४. ,, ,, ,, ,, ,,

५. ,, ,, ,, ,, ४७१

२.६ रस का स्वरूप

आनन्दवर्धन ने रस प्रसंग को इसके वास्तविक त्रिकोण में विवेचित किया है। यह त्रिकोण है -- कवि, काव्य और सहृदय का। रस के स्वरूप की व्याख्या इन्हीं तीनों के संदर्भ में की गई है। कवि के संदर्भ में रस उसकी अनुभूति का परिचायक है। कवि की अनुभूति रसरूप अर्थ में परिणत होकर काव्य कहलाती है। महाकवियों की वाणी रूप काव्य में यह प्रतीयमान रस वैसे ही भासित होता है जैसे अंगनाओं का लावण्य उनके प्रसिद्ध अंगों से भिन्न ही 'कुछ' प्रतीत होता है। महाकवियों की वाणी में प्रकट होकर यह उनकी प्रतिमा के वैशिष्ट्य को प्रकट करता है --

सरस्वतीस्वादु तदर्थवस्तु निःप्यन्दमाना महता कवीनाम् ।

ऋलोकसामान्यमभिब्यनक्ति परिस्फुरन्तं प्रतिमाविशेषम् ।।

(उस (प्रतीयमान रसमावादि) अर्थतत्त्व को प्रवाहित करने वाली महाकवियों की वाणी (उनके) अलौकिक प्रतिमासमान प्रतिमा के वैशिष्ट्य को प्रकट करती है।)

रस सदैव व्यंग्य-स्वरूप होता है। यह रस का स्वरूपगत वैशिष्ट्य है। रस वाच्य की सामर्थ्य से आदिष्ट अवश्य होता है, परन्तु वह साक्षात् शब्द व्यापार का विषय नहीं होता। यदि रस की वाच्यता हो सकती है तो दो ही प्रकार से। प्रथम प्रकार की वाच्यता, रस अर्थात् शृंगारादि शब्दों के प्रयोग द्वारा हो सकती है। द्वितीय वाच्यता विभावादि के प्रयोग द्वारा हो सकती है। परन्तु यह देखा गया है कि रस की प्रतीति विभावमुख ही होती है। केवल रस अथवा शृंगार, वीर आदि शब्दों के प्रयोग से रस की प्रतीति नहीं होती। इसके विपरीत यदि रस अथवा शृंगार, वीर आदि शब्दों का प्रयोग न भी हो और विभावादि का वर्णन

हो तो रस की प्रतीति होती है। अतः रसादि वाच्य की सामर्थ्य से आदिष्ट तो होते हैं, स्वयं वाच्य नहीं होते।^१ काव्य में चैतन्य का प्रवाह करने वाला रस ही है। आनन्दवर्धन ने इसी लिए कहा है --

‘काव्यास्यात्मा स स्वार्थः’

सहृदय के नेत्रों के लिए यह प्रतीयमान अर्थरूप रस अंगनाओं के सौन्दर्यसदृश अमृततुल्य होता है।^२ काव्यार्थतत्त्व से विमुख रहने वालों को इस अर्थ रूप रस की प्रतीति नहीं होती।

‘रस’ चारुत्व (सौन्दर्य) रूप है, वह आस्वाद का विषय है। ‘स्वाद’ से आनन्दवर्धन का यही अभिप्राय है। रस की प्रतीति चमत्काररूपा है।

इस प्रकार आनन्दवर्धन ने रस के स्वरूप के विषय में जो कुछ कहा है, उसमें अलौकिकत्व जैसा कुछ भी नहीं है, वह काव्य के संदर्भ में पूर्णतः व्यावहारिक है।

मट्ट नायक ने रस के आस्वाद को ‘ब्रह्मास्वाद’ सदृश कहा। इस प्रकार रस के आस्वादन के संबंध में सर्वप्रथम दार्शनिक शब्दावली का प्रयोग प्रारंभ हुआ। अमिनवगुप्त की स्तद्धिषयक मान्यताओं में आनन्दवर्धन और मट्ट नायक की विचारणाओं तथा शैव दर्शन का मिश्रण है। अमिनव रसानुमति को आस्वादमय कहते हैं, अलौकिक - चमत्कार स्वरूप मानते हैं साथ ही उसे आत्मास्वादरूप ब्रह्मास्वाद के समकक्ष भी प्रतिपादित करते हैं। वस्तुतः ये कथन रसास्वाद के लिए ही हैं, परन्तु आस्वादन की स्थिति में आस्वाद्य, आस्वादयिता और आस्वाद में अमेद मानते हुए अमिनव ने रस को भी आस्वाद कह दिया, परिणामतः रसानुमति के स्वरूप के विषय में जो कुछ कहा गया था, वही ‘रस’ के लिए भी कहा जाने लगा।

१. साहित्यदर्पण, ३.२.३.

२. रससिद्धान्त, डा० नगेन्द्र, पृ. ८७.

परन्तु रसानुभूति के स्वरूप में आनन्दवर्धन कथित 'चमत्कार' की धारणा परवर्ती आचार्यों के मतों में निरंतर बनी रही । यही धारणा वस्तुतः केन्द्र बिन्दु है जिसके चतुर्दिक अन्य शब्दों का जाल रचा गया ।

कवि राज विश्वनाथ का --

सत्त्वोद्रेकादखण्ड स्वप्रकाशानन्दचिन्मयः ।

वेधान्तरस्पर्शान्यो ब्रह्मास्वादसहोदरः ॥

लोकोत्तरचमत्कारप्राणः कैश्चित्प्रमातृभिः ।

स्वाकारवदमिन्नत्वेन त्रयमास्वाद्यते रसः ॥

यह श्लोक रस-स्वरूप विषयक माना गया है । डा० नगेन्द्र ने इसे 'रस-स्वरूप विषयक व्याख्यान विश्लेषण' कहा है । वस्तुतः रस त्रै-आस्वादन के समय चित्त की अवस्था क्या होती है, किस प्रकार रसास्वादन के क्षणों में अन्य अनुभूति नहीं रहती, चित्त कैसा अनुभव करता है आदि रसास्वाद स्वरूप विषयक व्याख्यान कविराज विश्वनाथ ने उपर्युक्त श्लोक में किया है । रस और रस की अनुभूति को एक मान लेने के प्रश्न के कारण इसे रस का स्वरूप कहा गया है । कविराज विश्वनाथ ने उपर्युक्त कारिका में स्पष्ट कहा है - 'त्रयमास्वाद्यते रसः' । यही सत्य है । परन्तु यह कथन कविराज को अमिनव के मत के अनुकूल ही लगा, यद्यपि यह उनका स्वयं का मत है, अतः वृत्ति में उन्होंने इतने स्पष्ट और तर्क सम्मत मत को पुनः अमिनव के अनुकूल करने के लिए - लंबा शास्त्रार्थ प्रस्तुत किया है ।

काव्यास्वाद के संबंध में कविराज ने प्राचीन आचार्यों की यह उक्ति - 'स्वादः काव्यार्थसम्मेदादात्मानन्दसमुद्भवः' उद्धृत की है । इसका अर्थ है 'काव्यार्थ के ज्ञान से आत्मानन्द जैसा अनुभव स्वाद है ।' यह उक्ति दशरूपककार घनंजय - घनिक की है । घनंजय - घनिक ने रस और उसके आस्वाद की स्वरूपता सिद्ध करने के लिए यह पंक्ति नहीं कही है । कविराज ने इसका प्रयोग रस को आस्वाद से अमिन्न सिद्ध करने लिए किया है ।

दशरूपककार का पूरा श्लोक निम्नलिखित है --

स्वादः काव्यार्थसमिदादात्मानन्दसमुद्भवः ।

विकासविस्तरज्ञोभविज्ञोपैः स चतुर्विधिः ॥

शृंगार वीर वीमत्सरौद्रेण मनसः क्रमात् ।

हास्यादमुतमयोत्कर्षकरुणानां त स्व हि ॥

अतस्तज्जन्यता तेषामत रवावधारणम् ।^१

उपर्युक्त श्लोक में स्वाद को चतुर्विध कहा गया है । रस अष्टविध (शृंगार, वीर, वीमत्स, रौद्र, हास्य, अदभुत, मयानक और करुण) कहे गए हैं । यदि रस और आस्वाद अभिन्न हैं तो चार और आठ का क्या ज्ञातपर्य ? अतः दशरूपककार की उपर्युक्त कारिका से तो रस और आस्वाद का भेद ही सिद्ध होता है । कविराज ने प्रथम पंक्ति के आधार पर अपना मन्तव्य सिद्ध करने की चेष्टा की है । कविराज का मत है कि जिसे रस कहते हैं वह आस्वाद के अतिरिक्त कुछ नहीं है । तब भी 'रस का आस्वादन किया जाता है' जैसे वाक्यों में रस और आस्वादन को भिन्न माना जाता है । भेद में भेद की कल्पना के अन्य उदाहरण भी लोक में मिल ही जाते हैं, पर यह भेद काल्पनिक ही होता है । अतः रस और उसके आस्वाद में जहाँ भेद ज्ञात हो वहाँ कविराज के अनुसार इस भेद को औपचारिक ही माना जाता चाहिए ।^२ इसी को अन्य प्रकार से स्पष्ट करने के लिए 'रसः स्वाधत्ते' में विश्वनाथ कर्मकर्चरि क्रिया मानने का निर्देश करते हैं । परन्तु 'रसः स्वाधत्ते' का अनुवाद होगा 'रस स्वयं ही अपने से अभिन्न आस्वाद का विषय हुआ करते है'^३ । यदि रस और आस्वाद अभिन्न हैं तो रस आस्वाद का विषय कैसे होगा ? इसलिए कविराज का मत तो हमें 'अयमास्वाधत्ते रसः' ही प्रतीत होता है । इस मत को परंपरागत धारणा के अनुसार संगति देने के लिए कविराज विश्वनाथ ने, वृत्ति में दशरूपक से एक पंक्ति उद्धृत कर, चेष्टा अवश्य की है ।

१. दशरूपकम्, ४.४३.

२. साहित्यदर्पण, ३.३ की वृत्ति

३. ,, ,,

जिन आचार्यों ने काव्य में रस विषयक धारणा को आनन्दवर्धन के ध्वनिसिद्धान्त के अनुसार विकसित किया उनके विवेचन में इस प्रकार का प्रपंच नहीं है। मम्मट के रस-विवेचन में रस के स्वरूप के विषय में सपाट कथन हैं। परन्तु जिन आचार्यों ने अमिनव के अनुसार रसविवेचन किया उन्हें 'रस' और आस्वाद की अभिन्नता पर भी लिखना पड़ा। यह ठीक है कि रस के अस्तित्व की प्रतीति उसके आस्वादन में है, पर इससे ही रस आस्वाद से अभिन्न कैसे हो गया। अमिनव की निम्न उद्धृत पंक्ति से भी यही सिद्ध होता है कि वे रस के आस्वाद को ही अलौकिक चमत्कार स्वभाव वाला मानते हैं --

‘तैनालौकिकचमत्कारात्मा रसास्वादः’

अतः 'रस' और 'आस्वाद' को अभिन्न मानकर रस के स्वरूप का दूसरे पर आरोपण करने से भ्रान्ति ही उत्पन्न होती है। कविराज विश्वनाथ ने रस और आस्वाद के भेद को उपचारजन्य माना है। हमारा नम्र निवेदन है कि वस्तुतः दोनों का भेद कथन ही उपचार है। रस के आस्वादन में तन्मय व्यक्ति दोनों का भेद नहीं कर पाता। लोक में भी इस प्रकार के भेद कथन देखे-सुने जाते हैं - ये उपचारमूलक ही होते हैं।

निष्कर्षतः कविता के रस का स्वरूप वही हो सकता है, जो, आनन्दवर्धन ने ध्वन्यालोक में प्रस्तुत किया है और आचार्य मम्मट ने जिसका पुनराख्यान किया है --

- (१) रस सदैव प्रतीयमान स्वरूप वाला है।
- (२) कविता में रस का स्वरूप आत्मा सदृश है।
- (३) रस चारुत्वरूप है।
- (४) रस आस्वादन का विषय है।
- (५) रस के आस्वादन में सहृदय चमत्कार का अनुभव करता है।

२.१० रस का स्थान

यद्यपि रस की स्थिति के विषय में अधिक ऊहापोह का अवसर नहीं है, तथापि संस्कृत काव्यशास्त्र में-इस संदर्भ में-विभिन्न मत उपलब्ध हैं। भरत के अनुसार नाट्य में रस की स्थिति है। लोल्लट ने मूल ऐतिहासिक पात्रों में रस माना है। शंकु ने कविनिबद्ध पात्रों में रस स्वीकार किया है। अभिनव ने कवि, काव्य और सहृदय में रस की स्थिति प्रतिपादित की है। रस की इस त्रिकोणात्मक प्रक्रिया को स्पष्ट करने के लिए अभिनव ने रूपक का आश्रय लिया है।

अभिनव ने काव्य प्रक्रिया के मूल में कविगत रस का महत्व माना है। जैसे वृद्धा की उत्पत्ति के लिए बीज आवश्यक है वैसे ही काव्य के लिए कविगत रस अपरिहार्य है। इसी तथ्य को स्पष्ट करने के लिए अभिनव कहते हैं --

‘बीज स्थानीयाः कविगतौ रसाः’

इसी कविगत रसरूप बीज से काव्य रूपी वृद्धा उत्पन्न होता है, जैसे बीज का सत्व सम्पूर्ण वृद्धा में प्रवाहित रहता है वैसे ही कविगत रस काव्य में निहित रहता है -

‘ततो वृद्धास्थानीयम् काव्यम्’

पुष्पों से वृद्धा की सरसता का ज्ञान होता है, पुष्पों से वृद्धा की शोभा बढ़ती है, इसी प्रकार अभिवादि व्यापार से काव्य की जीवंतता प्रकाशित होती है-

‘तत्र पुष्पादिस्थानीयौ अभिनयादिव्यापाराः’

परन्तु जैसे वृद्धा के अस्तित्व की सिद्धि उसके सफल होने में है वैसे ही काव्य की सफलता-सिद्धि सामाजिक द्वारा उसके रसास्वाद किए जाने में है। अतः सामाजिक का रसास्वाद फलस्थानीय है --

‘तत्र फलस्थानीयाः सामाजिकरसास्वादाः’

इस प्रकार अभिनवगुप्त ने क्रम से कवि, काव्य और सामाजिक में रस माना है। यदि काव्य में रस न हुआ तो आस्वाद भी संभव न होगा। अभिनव का उपर्युक्त विवेचन ही सत्य है। इससे यह भी सिद्ध होता है कि अभिनव रस और आस्वाद को अभिन्न नहीं मानते। उनके रस और आस्वाद की अमेदता का प्रतिपादन करने वाले कथन औपचारिक ही है।

डा० नगेन्द्र ने लिखा है --^१ अभिनव.... उसका स्थान निश्चित ही सहृदय का चित्त या आत्मा है^२ अभिनव के उपर्युक्त स्पष्ट मत के पश्चात् डा० नगेन्द्र के इस कथन की संगति कैसे संभव है? अभिनव ने सामाजिक से रस के आस्वाद का संबंध बतलाया है। इस रसास्वाद अथवा काव्यास्वाद का स्वरूप आत्मास्वाद सदृश कहा जाना भी ठीक है। आस्वादन सहृदय के चित्त में होता है, यह भी ठीक है। परन्तु जब रस को आस्वाद ही कह दिया जाता है तब असंगतियाँ उत्पन्न होने लगती हैं। डा० नगेन्द्र को भी रस को आत्मानन्द स्वरूप मानने में आपत्ति है। यह आपत्ति निरस्त हो जाती है जब रसास्वाद को आत्मानन्द सदृश माना जाता है और रस को उसका हेतु।

अभिनव जैसा तत्त्वदर्शी इस विसंगति को न समझे ऐसा नहीं है। इसीलिए रूपक द्वारा उन्होंने रस-प्रसंग को स्पष्ट किया है, इसके रहते रस और आस्वाद को अभिन्न मानने का अवसर ही कहा^३ जाता है।

अभिनव के जिस विवेचन को यहाँ उद्धृत किया गया है उसका आधार आनन्दवर्धन का ध्वन्यालोक ग्रंथ ही है। ध्वन्यालोक के प्रथम उद्योत में ही आनन्दवर्धन ने कविगत भाव की परिणति काव्यगत रस में प्रतिपादित की है --

काव्यस्यात्मा स स्वार्थस्तथा चादिकवेः पुरा ।

क्रौंचच्छ्रवियोगोत्थः शोकः श्लोकत्वमागतः ॥^१

(काव्य का आत्मा वही (प्रतीयमान रस) अर्थ है । इसी से प्राचीन काल में क्रौंच (पक्षी) के जोड़े के वियोग से उत्पन्न आदिकवि वाल्मीकि का शोक श्लोक (काव्य) में परिणत हुआ ।)

वाल्मीकि के हृदय में, सहवरी को मृत देखकर विलाप करने वाले क्रौंच को देखकर, शोक का तीव्र आवेग उत्पन्न हुआ । वही उनकी अनुभूति काव्य में परिणत हुई । काव्य में व्यक्त होकर वह करुण रस कहलाई । इस करुण का बीज वाल्मीकि का भाव है । इसी बीज का सार तत्त्व वाल्मीकि के काव्य में अनुस्यूत है । अभिनव का रस-रूपक इसी आधार भूमि से प्रेरित प्रतीत होता है ।

कवि अपने अनुभूत रस के अनुकूल गुणों से युक्त स्वनिर्माणों का प्रयोग करता है । इस प्रकार रस के आश्रित रहने वाले गुण से युक्त काव्य सहृदय में भी उसी रस की अभिव्यक्ति करता है । काव्य में उपस्थित गुण के अनुरूप ही सामाजिक का मन आर्द्रता, दीप्ति अथवा प्रकाश की अनुभूति करता है ।^२ इस प्रकार कवि, काव्य और सहृदय में रस की स्थिति का आख्यान आनंदवर्धन ने किया है । आनंदवर्धन के ही अनुकरण स्वरूप अभिनव ने 'तत्काव्यार्थो रसः' कहा है । क्या अर्थ, काव्य से भिन्न रह सकता है । जब यही अर्थ रस है तो इसका स्थान काव्य में मानना ही होगा । और जब काव्य में रस मानलिया गया तो उसे आस्वाद से भिन्न भी स्वीकार करना ही होगा । इस तर्कणा को स्वीकार करने के बाद रसास्वाद को आत्मास्वाद अथवा ब्रह्मास्वादवत् मानने में कोई असंगति नहीं रह जाती ।

१. ध्व० १.५

२. ध्व०, आ० वि०, पृ. ६५-६६

‘रससिद्धान्त’ ग्रन्थ में डा० नगेन्द्र निष्कर्षितः लिखते हैं --

‘अतएव रस की स्थिति कवि के हृदय में मानना उतना ही अनिवार्य है जितना सहृदय के मन में । क्योंकि यदि कवि के कथन में रस नहीं है तो सहृदय के हृदय में रस सुप्त पड़ा रहेगा ।’ उपर्युक्त कथन की तीन उपपत्तियाँ हैं -

(१) कवि के हृदय में रस की स्वीकृति ।

(२) कवि के कथन अर्थात् काव्य में रस की स्वीकृति ।

(३) सहृदय में रस की स्वीकृति ।

ये तीनों ही स्वीकृतियाँ ध्वनिसिद्धान्त प्रतिपादित रस की धारणा को ग्रहण करती हैं । जिस रसशास्त्र में ये धारणाएँ हैं, वह असंलक्ष्यक्रमव्यंग्य-ध्वनि का रसशास्त्र है, कोई अन्य नहीं । साथ ही इससे रस और आस्वाद का पार्थक्य भी प्रतिपादित हो जाता है ।

डा० रेवाप्रसाद द्विवेदी ने ‘आनन्दवर्धन’ ग्रंथ की भूमिका में यह प्रतिज्ञा की है कि वे मूल ध्वन्यालोक के अनुसार ही ग्रन्थ में विषय का प्रतिपादन करेंगे । परन्तु गुण के प्रसंग में वे लिखते हैं ‘रस न कविनिष्ठ है, न काव्यनिष्ठ, वह स्क मात्र सहृदयनिष्ठ है ।’^१ यह स्थापना आनन्दवर्धन के अनुकूल नहीं है, न यह व्यवहार में ही प्रमाणित है । जैसा कि उपर्युक्त विवेचन में स्पष्ट किया जा चुका है, आनन्दवर्धन के अनुसार तो रस की स्थिति कवि, काव्य और सहृदय तीनों में ही है ।

२.११ रस-निष्पत्ति

भरत मुनि के रस-सूत्र में प्रयुक्त ‘संयोग’ और ‘निष्पत्ति’ शब्द सर्वाधिक विवादास्पद रहे हैं । विभिन्न आचार्यों ने इन शब्दों के पृथक्,

१. आनन्दवर्धन, डा० रेवाप्रसाद द्विवेदी, पृ. २६३

पृथक् अर्थ किए । मट्ट लोल्लट, शंकुक और मट्टनायक इन तीन आचार्यों के मतों को अभिनवगुप्त ने 'लोचन' और अभिनव-भारती में उद्धृत किया है ।

मट्ट लोल्लट ने 'संयोग' और 'निष्पत्ति' की तीन प्रकार से व्याख्या की है अतः इन शब्दों के तीन - तीन अर्थ हैं । विभावों और स्थायिभावों का, अनुभावों और स्थायिभाव का, संचारी और स्थायिभावों का संबंध, संयोग शब्द द्वारा प्रकट होता है । विभावों और स्थायिभाव में उत्पाद्य-उत्पादक-भाव संबंध है, इस संदर्भ में निष्पत्ति का अर्थ उत्पत्ति है । अनुभाव और स्थायिभाव में गम्य-गमक-भाव संबंध है तथा इस प्रसंग में निष्पत्ति का अर्थ है - प्रतीति । संचारी भाव और स्थायिभाव में योष्य-योषक-भाव संबंध है तथा इस दृष्टि से निष्पत्ति का अर्थ है - 'उपचिति' ।

शंकुक ने निष्पत्ति का अर्थ अनुमिति और संयोग का अर्थ अनुमाप्य - अनुमापक - भाव संबंध किया है ।

मट्टनायक ने निष्पत्ति का अर्थ 'मुक्ति' तथा संयोग का अर्थ व्यंग्य-व्यंजक-भाव संबंध माना है । इन मतों की पूर्ण व्याख्या रस से संबंधित प्रत्येक ग्रंथ में दी गई है, उसे उद्धृत करने की अपेक्षा यहां नहीं है ।

मट्ट लोल्लट और शंकुक की व्याख्याएं नाटक से संबंधित हैं, उनमें मंच, पात्र, नट, अभिनय-व्यापार आदि सभी का उपयोग किया गया है । कविता के लिए ये व्याख्याएं संगत नहीं हैं । 'संयोग' और 'निष्पत्ति' की कविता के संदर्भ में व्याख्या आचार्य आनंदवर्धन ने की है ।

आनंदवर्धन के अनुसार निष्पत्ति का अर्थ है अभिव्यक्ति और संयोग का अर्थ है व्यंग्य-व्यंजक-भाव संबंध । विभावादि व्यंजक है ; रस व्यंग्य । रस शब्दों के द्वारा वाच्यार्थ रूप में व्यक्त नहीं होता, वह सर्वत्र

व्यंग्य ही होता है। कविता में शब्द ही होते हैं अतः आनन्दवर्धन ने अपना विवेचन यहीं से प्रारंभ किया है। काव्य में रस यदि वाच्य हो तो उसके दो ही प्रकार हो सकते हैं -

(१) 'रस' को रस अथवा शृंगारादि शब्दों द्वारा प्रकट किया जाय अथवा

(२) रस विभाव्यादि के द्वारा प्रकट किया जाय।

यदि प्रथम विकल्प को स्वीकार किया जाता है तो जहाँ कविता में 'रस' अथवा शृंगारादि शब्दों का प्रयोग नहीं हुआ है वहाँ रस की प्रतीति नहीं होनी चाहिए। परन्तु रसों का स्वशब्दनिवेदित्व सर्वत्र नहीं होता, जहाँ भी रसों की प्रतीति होती है विशिष्ट विभाव्यादि के प्रतिपादन द्वारा होती है। यदि विभाव्यों का प्रयोग न किया जाय और रस अथवा शृंगारादि शब्दों का प्रयोग किया जाय तो भी रस की प्रतीति नहीं होती। अतः यह सिद्ध है कि रस अथवा भाव की प्रतीति विभाव्यादि के प्रतिपादन द्वारा ही होती है, वे साक्षात् शब्द-व्यापार के विषय नहीं होते। कामायनी की निम्नलिखित पंक्तियों का परीक्षण करें -

लाली बन सरल कपोलों में
आँखों में अंजन सी लगती,
कुंचित अलकों सी धुंधराली,
मन की मरौर बनकर जगती।

उपर्युक्त कविता पंक्तियों में 'लज्जा' भाव साक्षात् शब्द-व्यापार का विषय नहीं है, अनुभावों के द्वारा ही उसकी प्रतीति हो रही है। लज्जा का जब प्रादुर्भाव होता है, कपोलों पर हल्की सी लालिमा छा जाती है, नयनों में ऐसी तरलता, ऐसा विलास भाव आ जाता है जो सामान्यतः अंजन लगाने से उत्पन्न होता है। अंतिम दो पंक्तियों में उपमा कर्तकार वाच्य है, इसके द्वारा लज्जा-भाव को साकार किया गया है। इसी प्रकार संस्कृत के इस

बहुवचन श्लोक में -

स्वं वादिनि देवर्षीं पार्श्वे पितुरधोमुखी ।

लीलाकमलपत्राणि गणयामास पार्वती ॥

(देवर्षि (नारद) के ऐसा कहने पर, पिता के पार्श्व में नीचा मुख किए बैठी पार्वती लीलाकमल की पंखुड़ियाँ गिनने लगी ।) नारद ने पार्वती के महादेव के साथ विवाह की चर्चा की थी । स्वभावतः पार्वती के मन में लज्जा-भाव उदय हुआ । लीलाकमल के पत्रों को गिनना (स्वयं को व्यस्त दिखाने का प्रयत्न) तथा मुख नीचा करना लज्जा के अनुभाव हैं । यहां भी लज्जा-भाव की प्रतीति अनुभावमुख ही हुई है । अतः यह स्पष्ट है कि कविता में रस अथवा भाव की प्रतीति रस अथवा किसी रस विशेष के नाम के प्रयोग से नहीं होती वरन् विभावों के प्रयोग द्वारा होती है । विभाव भी उसे साक्षात् शब्द-व्यापार से व्यक्त नहीं करते वरन् वह साक्षात् शब्द-व्यापार के सामर्थ्य से आदिष्ट होते हैं । वाच्यार्थ का इस प्रतीति में महत्व है । जैसे आलोक को चाहने वाले व्यक्ति को दीपशिक्षा में यत्न करना पड़ता है, वैसे ही व्यंग्यार्थ में आदर रखने वाले कवि को वाच्यार्थ के प्रति यत्नवान् होना पड़ता है ।^१ जैसे पदों के अर्थ के द्वारा वाक्यार्थ की प्रतीति होती है वैसे ही व्यंग्यार्थ की प्रतीति वाच्यार्थपूर्वक होती है ।^२ शब्द का अपने अर्थ का और अर्थ के 'स्व' का व्यंग्यार्थ के प्रति उपसर्जनीकृत भाव होता है ।

अतः रस व्यंग्य है तथा विभावों के द्वारा व्यञ्जना व्यापार से इसकी अभिव्यक्ति होती है ।

१. आलोकाधीं यथा दीपशिक्षायां यत्नवान् जनः ।

तदुपायतया तदवधेर्वाच्ये तदादृतः ॥ ध्व० १.६.

२. यथा पदार्थद्वारेण वाक्यार्थः सम्प्रतीयते ।

वाच्यार्थपूर्विका तदवत् प्रतिपत्तस्य दस्तुतः ॥ ,, १.१०.

मट्टनायक ने रस की अभिव्यक्ति का खंडन किया है। नायक के अनुसार रस की भुक्ति होती है। इस भुक्ति के लिए उन्होंने साधारणीकरणात्मना भावकत्व व्यापार और साधारणीकृत तथा रसरूप में परिणत अर्थ के मोक्ष के लिए भोजकत्व व्यापार की कल्पना प्रस्तुत की। मट्टनायक ने उत्पत्ति और प्रतीति का भी खंडन किया था।

प्रमाण के अभाव में भावकत्व और भोजकत्व को अमान्य करते हुए अभिनव ने आनंदवर्धन के रसाभिव्यक्तिवाद को पुनः प्रतिष्ठित किया। संसार में दो प्रकार के पदार्थ होते हैं -

(१) जिनकी उत्पत्ति होती है अर्थात् अनित्य।

(२) दूसरे सत् होते हैं, इनकी अभिव्यक्ति होती है।

यदि रस की उत्पत्ति नहीं मानी जाती तो उसे नित्य मानना होगा। यदि अभिव्यक्ति भी नहीं मानी जाती तो उसे असत् कहना होगा। संसार के सभी पदार्थों का अंतर्भाव नित्य-अनित्य और सत्-असत्, इन दो कोटियों में हो जाता है। रस की उत्पत्ति और अभिव्यक्ति दोनों का निषेध करने पर उसका अस्तित्व ही असिद्ध हो जाएगा। परन्तु रस है, अतः उसकी अभिव्यक्ति माननी ही होगी।

मट्ट नायक के भावकत्व-व्यापार जनित कार्य की सिद्धि अभिनव ने ध्वनन अथवा व्यंजना व्यापार से प्रमाणित की है -

‘तस्माद्व्ययं कृत्वा त्वेन व्यापारेण गुणात्कारौचित्यादिक-
-यैतिकर्तव्यतया काव्यं भावकं रसान् भावयति’^१

(अर्थात् - अतएव व्ययकत्व नाम के व्यापार से गुण तथा अर्तकार के औचित्यवाली हतिकर्तव्यता से भावक काव्य रसों को भावित करता है।)

अभिनव रस-भोग में भी पृथक्-व्यापार की अपेक्षा नहीं मानते । आलौकिक द्रुति, विस्तार और विकासात्मक भोग के आलौकिक कर्तव्य में भी ध्वनन-व्यापार की मूर्धाभिषिक्तता उन्हें अभिप्रेत है । रस के व्यंग्य होने से उसका भोग स्वतःसिद्ध है :-

‘भोगोऽपि न काव्यशब्देन क्रियते अपि तु धनमोहान्धसंकटता-
निवृत्तिद्वारेणास्वादापरनाम्नि आलौकिके द्रुतिविस्तरविकासात्मनि
भोगे कर्तव्ये लोकोत्तरे ध्वनन व्यापार एव मूर्धाभिषिक्तः । तच्चेदं
भोगकृत्त्वं रसस्य ध्वननीयत्वे सिद्धे दैवसिद्धम्’^१

निष्कर्षात्: अभिनव कहते हैं -- ‘तस्मात् स्थितमेतत् - अभिव्यज्यन्ते रसाः
प्रतीत्यैव च रसयन्त इति’^२

अभिनव ने आनन्दवर्धन की प्रतीयमान भाव की कल्पना को ही विकसित किया है । उन्होंने अभिनव-भारती में लिखा है -

‘सर्वथा रसनात्मकीतविधनप्रतीतिग्राह्यो भाव एव रसः’^३

(अर्थात् प्रत्येक दशा में आस्वादात्मक एवं निर्विधन प्रतीति से ग्राह्य भाव ही रस है ।)

इसका आशय यह हुआ कि काव्य में भाव का प्रकटीकरण ऐसा होना चाहिए कि वह प्रमाता के चित्त को निर्विधन प्रतीति के योग्य बना दे । भाव का इस प्रकार प्रकटीकरण प्रतीयमानरूप में ही संभव है । कवि की अनुभूति, उसका भाव प्रतीयमान होकर वैयक्तिक राग द्वेष के दंश से मुक्त हो जाता है । यह विशुद्ध भाव ही सहृदय द्वारा ग्रहण किया जाता है । इसी प्रतीयमान भाव में वह शक्ति है कि सहृदय का चित्त निर्विधन हो सके । इस प्रकार अभिनव आनन्दवर्धन की प्रतीयमान^{प्रत्यक्ष} विषयक धारणा को ही प्रमाणित करते हैं । उपर्युक्त उद्धरण में ‘ग्राह्यः भाव एव रसः’

१. ध्व०, सं० महादेवशास्त्री, द्वि०३०, पृष्ठ, १८६

२. ध्व०, सं० महादेव शास्त्री, द्वि०३०, पृ. १६०

३. हिन्दी अभिनव भारती, पृ. ४७०

ध्यातव्य है। इसमें अभिनव ने रस को आस्वाद्य ही माना है।

अभिनवसाहित्य में अधिक उदाहरण वाक्य रस को आस्वाद्य मानने वाले मिलेंगे।

परन्तु शुद्ध शैवाद्वैत की भावना से प्रेरित अभिनव आनन्दमय प्रतीति को भी रस कहते हैं। यह वस्तुतः आस्वाद की दृष्टि से, सामाजिक की दृष्टि से कथित विचार है। आस्वादन इतना तत्पर्य, निर्विघ्न होता है कि आस्वादन के क्षणों में आस्वाद्य रस, आस्वादन व्यापार और आस्वादयिता सहृदय में अखण्ड स्वरूपता हो जाती है। दर्शन से पुष्ट इस धारणा को रसास्वाद के समय सहृदय की स्थिति का प्रत्यायक ही समझना चाहिए, रस और आस्वाद की अभिन्नता का नहीं।

पंडितराज जगन्नाथ ने भी व्यञ्जनाव्यापार द्वारा सहृदय को विभावानुभूति से स्थायी भाव की अवगति की पुष्टि की है। इसप्रकार यह सिद्ध होता है कि रसामिव्यक्ति का आनन्दवर्धन स्थापित मत ही बाद के आचार्यों द्वारा स्वीकृत हुआ। अतः डा० नगेन्द्र कथित रसशास्त्र अन्य कुछ नहीं आनन्दवर्धन प्रतिपादित ध्वनिसिद्धान्त ही है।

२.१२ साधारणीकरण

आनन्दवर्धन ने साधारणीकरण शब्द से किसी प्रक्रिया का शब्दशः उल्लेख नहीं किया है। परन्तु, आनन्दवर्धन की प्रतीयमान अनुभूति विषयक धारणा में यह तथ्य स्वतः निहित है कि प्रतीयमान भाव व्यक्ति संसर्गों से मुक्त शुद्ध भाव मात्र होता है। यही व्यक्तिनिरपेक्ष प्रतीयमान भाव सहृदय हृदय संवाद भाव है। साधारणीकरण नाम से इस प्रक्रिया का आस्थान मट्टनायक ने ही किया है। उनके अनुसार भावकत्व नामक व्यापार से अभिधा द्वारा ज्ञात अर्थ का साधारणीकरण तथा रस रूप में

परिणति होती है। अमिनव ने भावकत्व का निषेध कर आनंदवर्धन प्रतिपादित व्यंजना में ही साधारणीकरण की शक्ति का आस्थान किया है। अमिनव के स्तद्विषयक मत को निम्नलिखित बिन्दुओं में प्रस्तुत किया जा सकता है --

१. न च काव्यशब्दानां केवलानां भावकत्वम् अर्थापरिज्ञाने तदभावात् ।

(अर्थात् केवल काव्य शब्दों का भावकत्व (साधारणीकरण) नहीं होता क्योंकि अर्थज्ञान के अभाव की स्थिति में साधारणीकरण संभव ही नहीं है ।)

२. न च केवलानामर्थानाम्, शब्दान्तरेणाप्यमाणत्वे तदयोगात् ।

(अर्थात् केवल अर्थों का भी भावकत्व (साधारणीकरण) नहीं होता, क्योंकि दूसरे शब्दों का प्रयोग किया जाने पर वह अर्थ ही न रहेगा, यदि केवल अर्थों का साधारणीकरण होता तो शब्दान्तर से उसमें कोई बाधा उत्पन्न न होनी चाहिए, पर बाधा उत्पन्न होती है ।)

३. द्वयोस्तु भावकत्वमस्माभिरेवोक्तम्... 'यत्रार्थः शब्दो वा' ...

(शब्द और अर्थ दोनों का साधारणीकरण तो हमने भी कहा ही है - 'यत्रार्थः शब्दो वा' ... श्लोक के द्वारा ।)

'यत्रार्थः शब्दो वा' ... 'आदि कारिका ध्वन्यालोक के प्रथम उद्योत में है। आनंदवर्धन ने इस कारिका में ध्वनि का स्वरूप निरूपित किया है। अमिनव ने इसी कारिका द्वारा शब्द और अर्थ दोनों का साधारणीकरण स्वीकार किया है। इसका तात्पर्य यह हुआ कि अमिनव शब्द के अपने अर्थ को और अर्थ के अपने 'स्व' को उपसर्जनीकृत करने को साधारणीकरण

मानते हैं और क्योंकि यह उपसर्जन व्यंजना व्यापार द्वारा होता है इसलिए साधारणीकरण की शक्ति व्यंजना में ही है। इसके लिए पृथक् से भावकत्व नामक व्यापार मानने की आवश्यकता नहीं है।

इससे एक निष्पत्ति यह भी होती है कि प्रतीयमान अर्थ साधारणीकृत होता है, तभी वह सहृदय में समान अनुभूति अभिव्यक्त करने में सक्षम होता है। परन्तु, प्रतीयमान अर्थ कवि की अनुभूति स्वरूप होता है अतः यह कहा जा सकता है कि आनन्दवर्धन के अनुसार साधारणीकरण कवि की अनुभूति का ही होता है।

डा० नगेन्द्र ने लिखा है - 'संपूर्ण' प्रसंग ही विशिष्ट देशकाल बद्ध न रहकर, साधारणीकृत हो जाता है जिसके परिणामस्वरूप प्रमाता की चेतना भी साधारणीकृत हो जाती है। किन्तु यह काव्य-प्रसंग तो अपने आप में जड़ है - इसका चैतन्य अंश तो इसका अर्थ है और यह अर्थ क्या है? कवि का संवेद्य - कवि की अनुभूति, भाव की कल्पनात्मक पुनः सर्जना की अनुभूति - इसी का शास्त्रीय नाम ध्वन्यर्थ है।'

डा० नगेन्द्र का उपर्युक्त कथन, ध्वनिसिद्धान्त का ही आस्थान है। तब ध्वनि और रस की तुलना करते हुए 'रस' को सारतत्त्व कहने का अर्थ क्या रह जाता है?

अतः कवि की अनुभूति के साधारणीकरण की धारणा का सूत्रविन्यास आनन्दवर्धन कर चुके थे, सहृदय में रसगुणानुरूप चित्तवृत्ति के उदय का विवेचन कर उन्होंने इस सूत्र को सहृदय से जोड़ा था। कवि की अनुभूति का साधारणीकरण व्यंजनाव्यापार द्वारा होता है, व्यंजना शब्द का व्यापार, भाषा का व्यापार है अतः साधारणीकरण का आधार भाषा का भावमय प्रयोग है।

२.१३ रसादि अलंकार

आनंदवर्धन ने वे ही स्थल रसादि ध्वनि के माने हैं जहाँ वाक्याधीभूत^{रूप} में अर्थात् प्रधान रूप से रसादि की प्रतीति हो । इससे ज्ञात होता है कि ऐसी कविता भी संभव है जिसमें रसादि की प्रतीति प्रधानतः न होती हो । प्रधान, वाक्याधीभूत कोई अन्य अर्थ हो, रसादि उसके अंग हों । ऐसी स्थिति में रसादि उस अन्य वाक्याधीभूत अर्थ के उपकारक अथवा शोभावर्धक हो जाते हैं । आनंदवर्धन रसादि के इस रूप को उनकी अलंकारता कहते हैं^१ ---

प्रधानेऽन्यत्र वाक्यार्थे यत्राद्गन्तु रसादयः ।

काव्ये तस्मिन्नलंकारो रसादिरिति मे मतिः ॥^२

(जहाँ (अर्थात् अंगभूत रसादि से भिन्न, रस, वस्तु अथवा अलंकार) अन्य प्रधान वाक्यार्थ हो, रसादि अंग रूप में हों, उस काव्य में रसादि अलंकार रूप हों यह मेरा मत है ।)

इसका तात्पर्य यह है कि किसी कविता में दो रस हो सकते हैं । तब इनमें से एक प्रधान, दूसरा अंग रूप होगा । यह द्वितीय रस जो अंगभूत है, प्रथम का उत्कर्षवर्धक होने के कारण रसवत् अलंकार कहलाएगा । इसी प्रकार जब कोई भाव किसी अन्य का अंगभूत हो तो वहाँ वह भी अलंकारवत् है, उसे प्रेमी अलंकार कहा जाता है । जब रसामास और भावा मास किसी अन्य के अंग होंगे तो ऊर्जस्वित अलंकार होगा । भावशान्ति आदि के अन्य के अंग होने पर समाहित अलंकार होता है । इस प्रकार आनंदवर्धन रसादि ध्वनि और रसादि की अलंकारता का विषय भेद स्थापन करते हैं ।

उदाहरण के लिए चाटु उक्तियों को लिया जा सकता है, इन उक्तियों में प्रेयो^३ अलंकार वाक्याधीभूत होता है, रसादि उसके अंग होते हैं

१. यद्यपि रसवदलंकारस्यान्येर्दशितो विषयस्तथापि यस्मिन् काव्ये प्रधानतया-
-ऽन्योऽर्थो वाक्याधीभूतस्तस्य चांगभूता ये रसादयस्ते रसादेरलंकारक्य
विषयः इति मामकीनः पदाः । ध्व० , आ० वि० , द्वि० उ०, पृ. ८५

२. ध्व०.. वही

३. मामह ने गुरु, देव, नृपति, पुत्रविषयक प्रेमवर्णन को प्रेयो अलंकार कहा है ।

अतः रसादि अलंकार रूप कहे जाते हैं ।

आनन्दवर्धन ने रसवदलंकार के दो प्रकार माने हैं --

(१) शुद्ध और

(२) संकीर्ण

जहाँ, प्रेयोअलंकार में एक ही रस अंगभूत होता है वहाँ शुद्ध रसवत् अलंकार मानना चाहिये और जहाँ स्काधिक रस किसी अन्य रस के अंग हों वहाँ संकीर्ण रसवत् अलंकार होता है ।

१. शुद्ध रसवत् अलंकार का उदाहरण -

किं हास्येन न मे प्रयास्यसि पुनः प्राप्तश्चिरादर्शनम् ।

केयं निष्करुणम् । प्रवासरुचिता ? केनासि दूरीकृतः ।

स्वप्नान्तेषु इति ते वदन् प्रियतमव्यासक्तकण्ठग्रहो ।

बुद्ध्वा रोदिति रिक्तबाहुवलयस्तारं रिपुस्त्रीजनः ॥^१

(इस हंसी से क्या (किं हास्येन), बहुत दिनों के बाद दर्शन हुए हैं (प्राप्तश्चिरादर्शनम्), अब मैं जाने न दूँगी, निष्ठुर यह प्रवास में कैसी रुचि है (निष्करुणम् का इयं प्रवासरुचिता) किसने तुम्हें दूर किया है (केनासि दूरीकृतः), स्वप्न में (स्वप्नान्तेषु) इस प्रकार प्रियतमकण्ठ का आलिंगन किया हुए वे (ते प्रियतमव्यासक्तकण्ठग्रहाः) बोलती हुई (वदन्) जागकर (बुद्ध्वा) फैले हुए बाहुवलय को रिक्त देखकर (रिक्तबाहुवलयः) शत्रुस्त्रियाँ (रिपुस्त्रीजनः) तार स्वर से रोती हैं (रोदिति) ।)

उपर्युक्त श्लोक में राजा की स्तुति की गई है, अतः यह प्रेयोअलंकार का स्थल है । यहाँ करुण रस राजाविषयक प्रीति का अंग बन रहा है । वाक्याधीभूत अर्थ तो राजा की प्रशंसा है कि है-1 राजा तुमने इतने शत्रुओं को मार दिया है । अतः स्व करुण रस के राजा विषयक प्रेम के अंग होने से

यहाँ शुद्ध रसवत् अलंकार है । करुण रस उसी अर्थ का उत्कर्ष बढ़ा रहा है ।

२. संकीर्ण) रसवत् अलंकार

दिप्तो हस्तावलग्नः प्रसम्ममिहतोऽप्याददानोऽशुकान्तं,
गृह्णन् केशेष्वपास्तश्चरणनिपतितो नैक्षितः सम्प्रमेण ।
आलिङ्गन्योऽवधूतस्त्रिपुरयुवतिमिः साश्रुनेत्रोत्पलामिः ।,
कामीवाद्रापराधः स दह्तु दुरितं शाम्भवो वः शराग्निः॥^१

(त्रिपुर की युवतियों द्वारा (त्रिपुरयुवतिमिः), तत्काल अपराध किए हुए कामी के समान (कामीवाद्रापराधः), हाथ लूने पर फटक दिया गया (दिप्तो हस्तावलग्नः), जोर से ताड़ित किए जाने पर भी वस्त्र के झोर को पकड़ता हुआ (प्रसम्ममिहतोऽप्याददानोऽशुकान्तं), केशों को पकड़ते समय हटाया गया (गृह्णन् केशेष्वपास्तः) पैरों पर पड़ा हुआ भी सम्प्रम के कारण न देखा गया (चरणनियतितो नैक्षितः सम्प्रमेण), आलिङ्गन करते समय आंसुओं से परिपूर्ण नेत्रकमल वाली (आलिङ्गन्यः साश्रुनेत्रोत्पलामिः) त्रिपुरसुन्दरियों द्वारा तिरस्कृत वह शम्भु का शराग्नि तुम्हारे दुःखों को दूर करे (स शाम्भवः शराग्नि वः दुरितं दह्तु)

उपर्युक्त उदाहरण में ईश्वर शिव का प्रभाव मुख्य वाक्यार्थ है ।

हंष्याविप्रलम्ब और करुण इस मुख्य वाक्यार्थ के अंग हैं । अतः स्काधिक रसों के अंगवत् होने से यह संकर रसवत् अलंकार का उदाहरण है ।

जहाँ रस प्रधान है, वहाँ वह अलंकार ही है । प्रधान होने पर रस अलंकार नहीं हो सकता । चारुत्वहेतु को अलंकार कहते हैं । रस स्वयं अपना चारुत्व हेतु हो नहीं सकता अतः प्रधान होने पर वह स्वयं अपना अलंकार भी नहीं हो सकता । निष्कर्षतः कहा जा सकता है कि जहाँ रसादि वाक्याधीभूत हों वहाँ ध्वनि ही होती है और जहाँ अन्य अर्थ वाक्याधीभूत हों रसादि उसके चारुत्वहेतु हों वहाँ रसादि अलंकार कहलाते हैं ।^१ इस प्रकार ध्वनि और उपमादि अलंकारों का पृथक्विषयत्व प्रतिपादित होता है ।

कुछ लोगों की मान्यता है कि जहाँ चैतन पदार्थों का मुख्य वाक्याधीभाव हो वहाँ रसबलंकार माना जाय और जहाँ अचेतन पदार्थ का मुख्यवाक्याधीभाव हो वहाँ उपमादि अलंकार का दोष समझा जाय ।^२

आनंदवर्धन इस मान्यता को स्वीकार नहीं करते , क्योंकि अचेतनपदार्थ के वाक्याधीभाव में उपमादि को परिवद्ध कर देने से या तो उपमादि का अवसर ही नहीं रहेगा और रहेगा भी तो अत्यंत विरल । क्योंकि अचेतन वस्तुवृत्त के मुख्य होने पर भी किसी न किसी प्रकार से चैतनवस्तु के वृत्तान्त की योजना भी रहती है है । इस प्रकार सभी स्थलों पर चैतन वस्तु वृत्तान्त के रहने से उपमादि का अवसर ही नहीं रहेगा । इसके विपरीत अचेतन वस्तुवृत्त के प्रधान होने के स्थलों में चैतन वस्तुवृत्त के रहते हुए भी यदि रसबलादि अलंकार नहीं माने जायें तो कविता का बहुत बड़ा अंश नीरस माना जाएगा । अपने मत को स्पष्ट करने के लिए आनंदवर्धन ने निम्नलिखित उदाहरण दिए हैं -

१. यत्र हि रसस्य वाक्याधीभावस्तत्र कथमलंकारत्वम्? अलंकारो हि चारुत्वहेतुः प्रसिद्धः न त्वसावात्म्येवात्मनश्चारुत्वहेतुः । तथा चायमत्रसंदोषः :-

रसमावादितात्पर्यमाश्रित्य विनिवेशनम् ।

अलंकारीनां सर्वासामलंकारत्वसाधनम् ॥

तस्माच्च रसादयो वाक्याधीभूताः स सर्वः न रसादेः अलंकारस्य विषयः स ध्वनेः प्रप्रेदः । तस्योपमादयो लंकाराः ।ध्व०, आ० वि०, पृ. ८८

२. ध्व० आ० वि०, पृ. ६२

- (१) तरंगभ्रमंगाद्गुमितविहगत्रैणिरसना,
विकर्णन्ति फेनं, वसनमिव संरम्भशिथिलम् ।
यथाविद्धं याति स्खलितमभिसन्ध्याम बहुशो,
नदीरूपेणोयं ध्रुवमसहता सा परिणता ॥^१

(टेढ़ी मोहों के समान तरंगों को (तरंग भ्रमंगा), रसना के के समान दृग्ध विहंग पंक्ति को धारण किस हुए (गुमितविहगत्रैणिरसना) क्रोधावेश में खिसकते हुए वस्त्र के समान फेनों को खींचती हुई (संरम्भशिथिलम् वसनमिव विकर्णन्ति फेनम्), बार-बार ठोकर खाकर टेढ़ी चाल से जा रही है (स्खलितम् यथाविद्धं याति) सो मेरे अनेक अपराधों से रुठी हुई (अभिसन्ध्याय बहुशो, ध्रुवमसहता) वह नदीरूप में परिणत हो गई है (सा नदीरूपेणोयं परिणता))

उपर्युक्त उदाहरण में वाक्याधीभूत अचेतन नदी^१ पर इसे रसशून्य उपमादि का स्थल कैसे माना जा सकता है ? इसमें चेतन वस्तु वृत्त अत्यंत स्पष्ट है ।

- (२) तन्वी मेघजलार्द्रपल्लवतया धौताघरे वाश्रुभिः,
शून्येवामरणैः स्वकालविरहाद्विश्रान्तपुष्पोदगमा ।
चिन्तामोनमिवाश्रिता मधुकृतां शब्दैर्विना लक्ष्यते,
बण्डी मामवधूय पादपतितं जातानुतापेव सा ॥^२

(तन्वी पैरों पर पड़े मुझे तिरस्कृत करके पश्चात्तापयुक्त होकर (तन्वी पादपतितं मामवधूय जातानुतापेव), आंसुओं से गीले अघर के समान बणों के जल से आर्द्र पल्लव को धारण किस (वाश्रुभिः धौताघरे वा मेघजलार्द्रपल्लवतया), ऋकाल न होने से पुष्पोदगमरहित आमरणशून्य सी (स्वकालविरहात् विश्रान्त पुष्पोदगमा) मोरों के शब्दों के अभाव में चिन्ता

१. ध्व० वृ० वि०, पृ. ६२

२. ,, ,, ,, ६३

मौन सी (मधुकृतां शब्दैर्विना चिन्तामौनमिवाश्रिता) दिक्ताई पड़ती है (लक्ष्यते सा)

इस श्लोक में अचेतन लता के वाक्यार्थीभूत होते हुए भी चेतन का स्पर्श स्पष्ट दृष्टिगोचर हो रहा है ।

(३) तेषां गोपबधूविलाससुहृदां राधारहःसाक्षिणां,
क्षोभं मद्र कलिन्दशैलतनयातीरे लतावेश्मनाम् ।
विच्छिन्ने स्मरतल्पकल्पनमृदुच्छेदोपयोगेऽधुना,
ते जाने जरठी भवन्ति विगलन्मीलत्विणः पल्लवाः ॥^१

(मद्र । गोपबन्धुओं के विलास सखा (गोपबधूविलाससुहृदां)
राधा की रक्षान्त क्रीड़ाओं के साक्षी (राधारहः साक्षिणां) यमुनातट
के लताकुंज कुशल से तो हैं (कलिन्दशैलतनवातीरे लतावेश्मनाम् क्षोभं) अथवा
मदनशय्या के निर्माण के लिए मृदु कल्पियों के तोड़ने का प्रयोजन न रहने
पर (विच्छिन्ने स्मरतल्पकल्पनमृदुच्छेदोपयोगेऽधुना), वे नीलकान्ति छिटकाते
हुए पल्लव जीर्ण हो जाते होंगे (ते विगलन्मीलत्विणः पल्लवाः जरठी
भवन्ति) ऐसा मैं समझता हूँ ।)

उपर्युक्त श्लोक में अचेतन लताकुंज के वाक्यार्थीभावेन स्थित होने पर भी चेतन वस्तु व्यवहार की योजना है ।

यदि जहाँ चेतनवस्तु वृत्तान्त ही वहाँ रसादि का स्थल माना जाय तो उपमादि का क्षेत्र विरल हो जायगा ।^२ इसलिये चेतन-अचेतन वस्तु वृत्तान्त को रसवदादि अलंकार विषयत्व का निष्कर्ष नहीं बनाया जा सकता ।

१. ध्व. ब्रा० वि०, पृ. ६३

२. इत्येवमादौ विषये चेतनानां वाक्यार्थीभावेऽपि चेतनवस्तुवृत्तान्त-योजना स्तथैव । अथ यत्र चेतनवस्तुवृत्तान्तयोजना स्ति तत्र रसादिरलंकारः । तदेवं सति उपमादयो निर्विषयाः प्रविरलविषयाः वा स्युः । ब्रा० वि०, पृ. ६३

अतः जहाँ रसादि अंगत्वेन हों वहीं उनकी अलंकारता है ।
अन्यत्र, जहाँ रसादि अंगी रूप में है वहाँ सर्वत्र ध्वनि का ही व्यपदेश
किया जाना चाहिए । १

हमारा विचार है कि रसवत् अलंकार की यही धारणा
उचित भी है । चेतन-अचेतन वस्तु-वृत्तान्त का निष्कर्ष निर्विवाद इसलिए
नहीं है कि चेतन वस्तुवृत्तान्त में अचेतन वस्तुवृत्तान्त की और अचेतनवस्तु-
वृत्तान्त में चेतनवस्तुवृत्तान्त की व्याप्ति देखी जाती है, अतः वह निष्कर्ष
मानें भी तो औकान्तिक होगा । इस प्रकार रसवदादि अलंकारों का
विवेचन सर्वप्रथम आनंदवर्धन ने ही किया है ।

अष्टाध्याय - ३

गुण , कर्त्तार और संघटना

३.१ रस और गुण

भारतीय काव्यशास्त्र के प्रथम आचार्य भरत मुनि ने दस गुणों का वर्णन किया है। इस वर्णन में गुणों को दोषों का विपर्यय माना गया है। भरत प्रतिपादित गुणों की सार्थकता वाचिक अभिनय को प्रभावशाली बनाने में है।^१

दण्डी ने भी दस गुणों का विवेचन किया है, परन्तु वे गुणों को उपमादि अलंकारों के समान ही मानते हैं। इनके अनुसार गुण काव्य-शोभाविधायक धर्म है,^२ काव्य के उपकारक हैं।

वामन ने गुणों को काव्य-शोभा का कर्ता माना है। इस दृष्टि के अनुसार गुणों के अभाव में काव्य में शोभा उत्पन्न ही नहीं हो सकती। गुण शब्द और अर्थ के धर्म हैं, काव्य के काव्यत्व के लिए अपरिहार्य हैं। वामन ने रस को अपने २० गुणों में से स्क (कान्ति) के अन्तर्गत मान लिया है।

१. भारतीय काव्य शास्त्र की भूमिका, डा० नगेन्द्र, पृ. ४३

२. 'काव्यशोभाकरान् धर्मान् अलंकारान् प्रचक्षते, तल्लक्षण योगात् तैःपि (श्लेषद्वयो दशगुणाः पि) अलंकाराः' - वही.

वामन के पश्चात् गुणों के संबंध में ब्रूतन धारणा प्रचलित हुई, इस धारणा के प्रतिष्ठापक आनंदवर्धन थे । रस ध्वनि को काव्य का आत्मा मानने वाले आनंदवर्धन ने गुणों को रसाश्रित धर्म कहा है । शौर्यादिगुण जैसे आत्मा के आश्रित होते हैं, वैसे ही माधुर्यादिगुण रस के आश्रय से स्थित होते हैं ।

‘तमर्थमवलम्बन्ते ये अंगिर्न ते गुणा स्मृताः’^१

इसकी वृत्ति में लिखा है -

‘ये तमर्थं रसादिलक्षणां अंगिर्न सन्मवलम्बन्ते ते गुणाः’

शौर्यादिवत् अर्थात् वे जो रसादि अंगी रूप अर्थ के आश्रय से स्थित होते हैं, शौर्यादि के समान गुण कहे जाते हैं ।

आनंदवर्धन ने तीन गुण ही स्वीकार किए हैं - माधुर्य, श्रोज और प्रसाद ।

(१) माधुर्य गुण

माधुर्य का आश्रय शृंगार रस है । आनंदवर्धन शृंगार को सर्वाधिक मधुर मानते हैं -

शृंगार स्व मधुरः परः प्रह्लादनो रसः ।

तन्मयं काव्यमाश्रित्य माधुर्यं प्रतितिष्ठति ॥^२

(शृंगार ही सर्वाधिक आनन्ददायक मधुर रस है, उस शृंगारमय-काव्य के आश्रित ही माधुर्य गुण रहता है।)

आनंदवर्धन ने लिखा है ‘शृंगार स्व रसान्तरापेक्षया मधुरः प्रह्लादेहेतुत्वात्’ । प्रह्लाद का हेतु शृंगार है । शृंगार रस रूप अर्थ को व्यक्त करने वाले शब्दार्थ से युक्त काव्य का गुण माधुर्य है । शृंगार के विप्रलम्भ रूप

१. ध्व., आ. वि., पृ. ६४

२. ,, ,, ,, ६५

में तथा करुण में माधुर्य उत्कर्ष प्राप्त करता है -

शृंगारे विप्रलम्भारव्ये करुणो च प्रकर्षवत् ।

माधुर्यमाद्रतां याति यतस्तत्राधिकं मनः ॥^१

उपर्युक्त दोनों ही रसों (विप्रलम्भ शृंगार तथा करुण) में सहृदय का मन अधिक आर्द्र होता है। सहृदय के हृदय को अत्यधिक आकृष्ट करने का निमित्तत्व इन रसों में है। रसों की इस सिद्धि में कोई अलौकिकत्व नहीं है, अभ्यास से, विशेष रचना के उपयोग से यह सिद्धि होती है। इससे यह निष्कर्ष निकलता है कि आनन्दवर्धन माधुर्य को रस के संदर्भ में ही स्वीकार करते हैं। केवल वणों की कोमलता में माधुर्य स्वीकार नहीं किया जा सकता। वणों की कोमलता तो ओज गुण में भी अनुभव की जा सकती है।

(२) ओज गुण

रौद्र रस के प्रसंग में आनन्दवर्धन ने स्पष्टतः कहा है कि रस काव्य में रहता है, उसकी अनुमति सहृदय को होती है। काव्य में उपस्थित रौद्रादि रस दीप्ति से लक्षित होते हैं।^२ यह दीप्ति सहृदय के चित्त की अवस्था विशेष है। दीप्ति की अभिव्यक्ति शब्द और अर्थ से होती है। इसका तात्पर्य यह हुआ कि कवि को अपने ओज की अभिव्यक्ति के लिए ऐसे शब्दों की योजना करनी चाहिए कि वह सहृदय के हृदय में भी ओज जाग्रत कर सके। इस प्रकार दीप्ति को व्यक्त करने वाले शब्द और अर्थ के आश्रय में ओज गुण रहता है। रौद्र, वीर और अद्भुत रस अत्यंत उज्ज्वलता रूप दीप्ति (चित्तावस्था) को उत्पन्न करते हैं। अतः लक्षणा से उन्हें भी दीप्ति रूप कहा गया है। आचार्य विश्वेश्वर ने लिखा है -- 'ज्ञाता के हृदय की विस्तार या प्रज्वलनस्वभाव अवस्था विशेष का नाम दीप्ति है - वही मुख्य रूप से ओज शब्द वाच्य है। उसके संबंध से तदास्वादमय रौद्रादि रस भी

१. ध्व०, आ०वि०, पृ ६७

२. ध्व०, आ०वि०, पृ ६८

लक्षणा से दीप्ति शब्द से गृहीत होते हैं ।^१

उपर्युक्त विवेचन से यह निष्कर्ष निकलता है कि आनन्दवर्धन रस की अनुमति को चित्त की अवस्था विशेष मानते हैं । पृथक्-पृथक् रस रूप अर्थ की योजना से युक्त शब्द और अर्थ सहृदय के चित्त को विशेष विशेष अवस्था में डालते हैं और चित्त तदनुरूप माधुर्य, ओज आदि चित्त-वृत्तियों का अनुभव करता है - इन्हीं चित्तवृत्तियों में रस अभिव्यक्त होता है, अनुभूत होता है ।

कवि अपनी अनुमति के अनुरूप शब्द और अर्थ का माध्यम प्रयुक्त करता है - यह अनुमति काव्य में प्रतीयमान अर्थ रूप रस में परिणत होती है । सहृदय इस योजना को पढ़ता है और शब्द-अर्थमयी वह विशेष योजना उसके चित्त में भी वही माधुर्य, ओज और प्रसाद आदि वृत्तियाँ उद्बुद्ध करती हैं और इन्हीं चित्तवृत्तियों में रस अभिव्यक्त होता है तथा प्रमाता आनन्द का अनुभव करता है ।

ओज को प्रकाशित करने वाली रचना सामान्यतः दीर्घ समासयुक्त होती है ।

(१) चंचदमुजप्रमितचण्डगदामिघातसंचूर्णितोरुयुगलस्य
सुयोधनस्य

स्त्यानापविद्धक्षशोणितशोणपाणिरुत्तंसमिष्यति

कचास्तव देवि भीमः

(फट्कती हुई भुजाओं से (चंचदमुज) घुमाई हुई गदा (धूमित गदा) के भीषण प्रहार से (चण्डामिघात) चूर्ण सुयोधन की दोनों जंघाओं (सुयोधनस्य चूर्णितोरुयुगलस्य) के जमे हुए गाढ़े रक्त से रंगे हाथ वाला भीम (स्त्यानापविद्धक्षशोणित शोणपाणि भीमः), हे देवी तैरे केशों को बाधना (देवि कचास्तव उत्तंसमिष्यति))^१

सपर्युक्त उदाहरण दीर्घसमास रचना से ओज की अभिव्यक्ति का है । परन्तु कभी कभी दीर्घसमास से रहित प्रसादगुण युक्त पदों से बोधित अर्थ भी ओज का प्रकाशक होता है - जैसे निम्नलिखित श्लोक में --

(२) यो यः शस्त्रं विमर्ति स्वमुजगुरुमदः पाण्डवीनां चमूनां,
यो यः पांचालगोत्रे शिशुरधिकवया गर्मशय्यां गतो वा ।
यो यस्तत्कर्मसादृशि चरति मयि रणे यश्च यश्च प्रतीपः,
क्रोधान्धस्तस्य तस्य स्वयमपि जगतामन्तकस्यान्तकोऽहम् ॥

(पाण्डवों की सेना में अपने मुजबल से गर्वित जो भी शस्त्रधारी है, अथवा पांचाल गोत्र में छोटा, बड़ा अथवा गर्मस्थ जो कोई भी है, और जो-जो उस द्रोणवध रूप कर्म के सादृशि है और मेरे युद्ध करते समय जो-जो बाधा डालेगा, आज क्रोधान्ध मैं उसका नाश कर दूंगा, चाहे वह जगत् का अन्त करने वाला यमराज ही क्यों न हो ।)

प्रथम उदाहरण में शब्दों के द्वारा ओज की अभिव्यक्ति हुई है, द्वितीय में अर्थ के द्वारा । इसीलिए शब्द और अर्थ को गुणों की अभिव्यक्ति का साधन कहा गया है ।

(३) प्रसाद गुण

प्रसाद गुण का समी रसों के प्रति समर्पकत्व भाव है । वस्तुतः यह असंलक्ष्यक्रम व्यंग्य का प्राण है । बोद्धा के हृदय में फटित व्यापन-कर्तृत्व का वैशिष्ट्य प्रसाद में है । जैसे शुष्क काष्ठ में अग्नि तुरंत फैलती है अथवा स्वच्छ वस्त्र में जल व्याप्त होता है वैसे ही समस्त रसों में और रचनाओं में रहने वाला प्रसाद गुण है । प्रसाद शब्द का अर्थ ही शब्द और अर्थ की स्वच्छता है अतः प्रसाद सब रसों का सामान्य गुण है ।

समर्पकत्वं काव्यस्य यत्तु सर्वरसान् प्रति ।

स प्रसादो गुणो ज्ञेयः सर्वसाधारणक्रियः ॥^२

१. ध्व०, आ० वि०, पृ. ६८-६९

२. " " " २/१०

(काव्य का समस्त रसों के प्रति जो समर्पकत्व है, समस्त रचनाओं और रसों में रहने वाला वह प्रसाद गुण समझना चाहिए)

१.२ आनंदवर्धन की गुण संबंधी स्थापनाएं

(क) आनंदवर्धन ने गुण को चित्तवृत्ति स्वरूप माना है। काव्य का संबंध जहां कवि से है, वहां उसका संबंध प्रमाता से भी है। ऐसी स्थिति में प्रमाता की चित्तवृत्ति से निरपेक्षा आस्वाद का कथन निरर्थक होगा। आस्वाद का निरूपण सहृदय सापेक्ष ही है। आनंद ने माधुर्य गुण के प्रसंग में लिखा है - 'मनः यतस्तत्राधिकं आर्द्रतां याति'^१। मन आर्द्रता को प्राप्त होता है, अतः आर्द्रता चित्त की अवस्था है, गुण की प्रतीति इसी रूप में होती है इससे भिन्न नहीं। अतस्त्व माधुर्य गुण चित्त की आर्द्रता वृत्ति विशेषण रूप है।

डा० नगेन्द्र ने यह शंका उठाई है कि आनंदवर्धन ने 'वृत्ति और दीप्ति से गुणों का संबंध स्पष्ट नहीं किया'^२। परन्तु मेरा मत है कि इस शंका का अवसर है नहीं, क्योंकि आर्द्रता से भिन्न माधुर्य की प्रतीति कैसे होगी। 'माधुर्य' कहकर चित्त की आर्द्रता को ही व्यक्त किया जाता है। यह भी कहा जा सकता है कि काव्य के संदर्भ में जैसे गुण कहा जा रहा है सहृदय के संदर्भ में वही चित्तवृत्ति है अतः सहृदय के प्रसंग में गुण चित्तवृत्ति स्वरूप ही है।

(ख) दीप्ति आदि चित्तवृत्तियों से रस लब्धित होते हैं - आनंदवर्धन ने लिखा है 'रौद्रादयो रसा दीप्त्या लब्धन्ते'। रौद्रादि रस दीप्ति के द्वारा लब्धित होते हैं। अथवा रौद्रादि रस की प्रतीति दीप्ति में होती है। यदि दीप्ति न हो तो रौद्रादि रस भी नहीं हो सकते।

१. ध्वन्यालोकः २।८

२. भारतीय का० शा० की भूमिका, डा० नगेन्द्र, पृ. ४७

इसलिए चित्तवृत्ति रूप दीप्ति और रौद्रादि रस में वह पूर्वापर संबंध नहीं माना जा सकता जो डा० नगेन्द्र ने निम्नलिखित पंक्तियों में प्रतिपादित किया है --“गुणों को अनिवार्यतः आह्लाद रूप न मानकर चित्त की एक ऐसी दशा माना जा सकता है जो सरलता से रस परिपाक की प्रक्रिया में रस-दशा से ठीक पहली स्थिति है।”^१ इन पंक्तियों से कारण-कार्य संबंध व्यक्त होता है। लगता है जैसे चित्तवृत्ति रूप अवस्था कारण है - रस-दशा कार्य है। परन्तु ऐसा है नहीं, चित्तवृत्ति रूप दीप्ति और रौद्रादि रस में समवाय संबंध है, एक के अभाव में दूसरा संभव नहीं है। इनमें उत्पाद्य-उत्पादक संबंध भी नहीं है।

अपेक्ष दृष्टि से गुण रूप चित्तवृत्तियों की प्रतीति में और रस प्रतीति में भेद नहीं रह जाता। आश्रय चित्तवृत्तियाँ और आश्रित रस एक ही जाते हैं। रौद्रादि रस की प्रतीति दीप्ति में ही है, दीप्ति में ही वह है, दीप्ति के द्वारा ही, दीप्ति के रूप में ही अनुभूत होगा। अन्य शब्दों में रौद्रादि की अनुभूति दीप्ति की ही अनुभूति होगी, इसलिए उपचार से रौद्रादि को ही दीप्ति कहा गया है -

‘रौद्रादयो हि रसाः परां दीप्तिमुज्ज्वलतां जनयन्तीति लक्षणाया ते एव दीप्तिरित्युच्यते।’^२

व्याख्या करते हुए अमिनव लिखते हैं --‘दीप्तिः प्रतिपत्तुर्हृदये विकासविस्तारप्रज्वलनस्वभावा। सा च मुख्यतया ओजशब्दज्ञाच्या। तदास्वादमय रौद्राद्याः तथा दीप्त्याः आस्वादविशेषात्मिकया कार्यरूपया लक्ष्यन्ते रसान्तरात्पृथक्तया। तेन कारणेन कार्योपचाराद्रौद्रारेवोऽजःशब्दाच्चः।

१. भारतीय का० शा० की मूमिका, डा० नगेन्द्र, पृ. ४६

२. ध्वन्यालोकः २।६ वृत्ति

इस उद्धरण से स्पष्ट है कि सहृदय की विकास विस्तार प्रण्वलन रूप चित्तवृत्ति ही दीप्ति आदि है। इस दीप्ति का वाचक शब्द ओज है। रौद्रादि रस में इसी ओज का आस्वादन होता है अतः रौद्र आदि को ओज आस्वादमय कहा गया है। रसानुमूति में भी क्योंकि अन्ततः दीप्ति आदि की अनुमूति होती है अतः उसे रस का कार्य कहा जा सकता है। अनुमूति की स्थिति में अमेद हो जाने से उपचारतः रौद्रादि रस को भी ओज से अभिहित किया जा सकता है। उपर्युक्त उद्धरण में अमिनव ने दीप्ति और रौद्ररस को भी ओज से अभिहित प्रतिपादित कर वस्तुतः उनके सहभाव को स्वीकार किया है। इसलिए गुणानुमूति को रसदशा से किञ्चित् पूर्व की अवस्था नहीं कहा जा सकता है। और जब चित्तवृत्ति रूप गुणों का रस से सहभाव माना जाता है तो इन चित्तवृत्तियों का आस्वादन ही रसास्वादन है। 'शृंगारादि के आस्वाद में सहृदय को चित्तदीप्ति की प्रतीति होती है, वीरादि के आस्वादन में चित्तदीप्ति का अनुभव होता है।' अतः गुण आस्वादमूलक चित्तवृत्ति विशेषण है। उपचार से गुणों को शब्द और अर्थ का धर्म भी कहा जाता है। इस स्थिति को स्पष्ट करने के लिए कवि की सृजन प्रक्रिया पर ध्यान देना अपेक्षित होगा। कवि अपनी चित्तवृत्ति रूपानुमूति को व्यक्त करने के लिए, उसके अनुरूप शब्द और अर्थ की योजना करता है, विशेषण गुणों (चित्तवृत्तियों) के लिए विशेषण वर्णों का विधान इसीलिए किया गया है। इस प्रकार चित्तवृत्ति विशेषण क से अनुप्राणित शब्द और अर्थ सहृदय में भी तदनुरूप चित्तवृत्ति उपपादित करते हैं। इस चित्तवृत्ति में ही रस व्यंजित होते हैं। अमिनव ने दीप्ति और रौद्रादि रस के 'ओज' शब्द वाच्य कह कर काव्य को असण्ड बुद्धि आस्वाद्य कहा है। गुण, शब्द और अर्थ का विवेचन शास्त्रीय बुद्धि का विषय है आस्वादन के समय यह मेद बुद्धि कहाँ -- इसीलिए अमिनव ने कहा है -- 'असण्डबुद्धिसमास्वाद्य काव्यम्'।

यदि डा० नगेन्द्र^१ प्रतिपादित स्थिति को स्वीकार किया जाय तो कविता द्वारा रसास्वादन की प्रक्रिया के निम्नलिखित स्तर होंगे, मान लीजिए कविता प्रेम-भाव परक है, तब --

- (१) कविता में प्रयुक्त मधुरता व्यंजक वणों को सुनकर सहृदय का चित्त करुणा प्रेम आदि भावों को ग्रहण करता है ।
- (२) प्रेम और करुणा आदि को ग्रहण कर चित्त में एक प्रकार का विकार पैदा हो जाता है, जिसे तरलता या द्रुति कहते हैं ।
- (३) यह विकार पूर्ण आह्लाद रूप नहीं है ।
- (४) अब काव्य (वस्तु) भावकत्व की स्थिति को पारकर मोक्षकत्व की ओर बढ़ रहा है, अभी वस्तु तत्त्व निःशेष नहीं हुआ है और हमारी चित्तवृत्तियाँ उचेजित होकर अन्विति की ओर बढ़ रही हैं ।
- (५) फिर पूर्ण अन्विति होती है और रस परिपाक होता है ।

अब यहाँ एक-एक स्तर का परीक्षण किया जाय ।

१. कहा गया है कि मधुरता व्यंजक वणों को सुनकर सहृदय के चित्त द्वारा करुणा प्रेम आदि भाव ग्रहण किए जाते हैं, यही भाव चित्त की अवस्था है जिसे तरलता या द्रुति कहते हैं ।

वास्तविकता यह है कि वणों में माधुर्य आदि की व्यंजकता का कथन औपचारिक ही है, जैसा मम्मट ने कहा है :-

‘गुणवृत्त्या पुनस्तेषां वृत्तिः शब्दार्थयोर्मता’

वस्तुतः गुण रस के धर्म हैं । गुण रस रूप आत्म-तत्त्व से अपृथक् है अतः वणों को सुनकर करुणा, प्रेम आदि के ग्रहण किए जाने की बात प्रमाण सम्मत नहीं है ।

उपर्युक्त कठिनाई डा० नगेन्द्र को इसलिये हुई है कि वे कविता के रस को श्लौकिक, ब्रह्मानन्दसहोदर मानते हैं, जिसमें चित्त विगत विकार हो जाता है। इस समस्या का समाधान स्क उदाहरणदेकर करना अधिक उपयुक्त होगा। रामचरितमानस का पुष्पवाटिका प्रसंग ही लें, डा० नगेन्द्र ने भी इसका विश्लेषण किया है।

विमल सलिल सरसिज बहुरंगा ।

जल-खग कुञ्जत गुञ्जत प्रंगा ।

तेहि अवसर सीता तहं आई ।

गिरिजा पूजन जननि पठाई ।

कंकन किंकिनि नूपुर घुनि सुनि । आदि

पुष्प वाटिका के इस प्रसंग को सुनकर अथवा पढ़कर सहृदय के चित्त पर सर्वप्रथम क्या प्रभाव पड़ता है ? उपर्युक्त पंक्तियों में वर्ण योजना अत्यंत कोमल है, 'ले', 'र', 'वे' आदि अर्द्धस्वर, अंतिम पंक्ति में अल्प प्राण अधोष्ण ध्वनियों का अधिक्य, पूरे प्रसंग में कोमलता व्यंजक ध्वनियों का प्रयोग, 'कंकन', 'किंकिन', 'नूपुर' आदि पदों की योजना, निश्चय ही सहृदय के चित्त में पद को पढ़कर और अर्थ को अवगत कर उत्पन्न कोमलता में सघनता लाते हैं। इसी के साथ वह मानसी सादात्कारात्मिका क्रिया के दौर से गुजरने लगता है। वह राम और लक्ष्मण को अपने मानस पट पर स्पष्ट देखता है - सीता को देखता है - उनके कंकन, किंकिनि की 'घुनि' सुनता है। मधुरता का अनुभव करता है, उसे लगता है जैसे चतुर्दिक् का वातावरण प्रसन्न है, जैसे उसका मन तरल हो रहा है, वह उस तरलता में आनंद का अनुभव करता है। नारी के (सीता) के अनिन्य सौंदर्य की प्रतीति उसे होती है। सहृदय इस स्थिति में कुछ बोलना नहीं चाहता, सादात्कारात्मिका मानसी प्रतीति में मग्न रहता है। इस स्थिति को विकार शून्य नहीं कहा जा सकता। माधुर्य भी स्क विकार ही है। माधुर्य के अनुभव में ही

आनंद है। इससे मिन रसास्वाद क्या होगा ? पुनः जिस प्रक्रिया को डा० नगेन्द्र ने इतना लंबा खींचा है स्मरण रहे वह असंलक्ष्यक्रम है। यदि पहले वर्णों द्वारा तारल्य आदि चित्तवृत्ति का उदय, पुनः रस परिपाक माना जाय तो गुणों को कारण और रस परिपाक को कार्य मानना होगा। असंलक्ष्यक्रम की धारणा ही ध्वस्त हो जायगी।

इसी प्रकार 'मथ्नामि कौरव शतं समरे न कोपाद्' उदाहरण लें। यह असमासा रचना पढ़कर अर्थ ग्रहण करते ही सहृदय के मानस में मीम की ओजपूर्ण मूर्ति साकार हो जाती - सहृदय दीप्ति का अनुभव करता है। तत्साह का अनुभव करता^{है}, आह्लाद का भी। अतः यह कहा जा सकता है कि कविता का आस्वादन चित्तवृत्ति का ही आस्वादन है। रस आस्वादन को विकार रहित मानना, ब्रह्मानंद सहोदर आदि मानकर आस्वादन का विश्लेषण करना उसे अव्यवहार्य बनाना है। कैदारनाथ अग्रवाल की स्वर्यवर कविता यहां उद्धृत है -

स्फूर्ति बीते के बराबर
वह हरा ठिगना बना
बाधि मुरेठा शीश पर
छोटे गुलाबी फूल का
सजकर खड़ा है
पास में मिलकर उगी है
बीच में अत्सी हठीली
देह की पतली कमर की लचीली
नील फूले फूल को सिर पर चढ़ा कर
कह रही है जो कुछ यह
तू हृदय का दान उसको
और सरसों की न पूछो
हो गई सबसे सयानी
हाथ पीले कर लिए हैं

ब्याह मंडप में पधारी
फाग गाता मास फागुन
आ गया है आज जैसे
देखता हूँ मैं स्वयंवर हो रहा है ।

इस कविता में माधुर्य व्यंजक वणों का प्रयोग तो है ही । इन वणों की संघटनात्मक शब्दों के संयोजन को पढ़ते ही, पढ़ने के साथ ही सहृदय के मानस में सर्वप्रथम गुलाबी पुष्प को धारण किए चने का पौधा और नीले फूल वाली अलसी उमरते हैं, फिर 'बाघि मुरेठा शीश पर', 'ठिंगना' आदि पदों के योग से चने का पौधा जैसे दूल्हे में रूपांतरित हो जाता है, 'देह की पतली कमर की लबीली' आदि पद मानस चक्षुओं के समक्ष 'अलसी' को एक युवा, क्षीण कटि वाली और युवावस्था के अहसास से मदमाती युवती में रूपांतरित करते हैं । सहृदय माधुर्य के पारावार में ऊमवूम होने लगता है । 'फाग गाता मास फागुन' सहृदय की मस्ती में सहयोग देता है । यही न इस कविता का आनंद है । इससे भिन्न क्या हो सकता है ।

इसलिए पहले कविता के वणों को सुनकर तरलता आदि चित्तवृत्तियों का उदय, फिर रस परिपाक की कल्पना दूर की कौड़ी प्रतीत होती है ।

'रस' आनंद स्वरूप है । परन्तु प्रत्येक रस में चित्त की अवस्था समान नहीं रहती । कहीं वह तरलता स्वरूप होती है, कहीं दीप्ति स्वरूप । पर आनंद तत्त्व इन सभी अवस्थाओं में है, गुण रस के धर्म है । धर्म और धर्मी की प्रतीति क्या अलग अलग होगी । लब्धता अग्नि का धर्म है । अग्नि और लब्धता की प्रतीति साथ साथ ही होती है । इसके लिए अग्नि को स्पर्श करने की आवश्यकता नहीं होती । अतः, यदि गुण रस का धर्म है तो रस धर्मी होगा । परिणामतः उनकी प्रतीति भी साथ साथ होनी चाहिए । इस अपने धर्म गुण के रूप में ही आस्वादित होता है । निष्कर्षतः कहा जा सकता है -

१. आनंदवर्धन के अनुसार गुण रस के धर्म हैं, रस धर्मी है ।
२. गुण चित्तवृत्ति स्वरूप है, माधुर्य, ओज और प्रसाद क्रमशः दृति, दीप्ति और स्वच्छताजन्य प्रसन्नता रूप चित्तवृत्ति स्वरूप हैं ।
३. रस अपने धर्म गुणों के रूप में ही आस्वादित होता है । प्रथमतः चित्तवृत्ति फिर परिपाक मानने की आवश्यकता इसमें नहीं है ।
४. अभिव ने भी रस-मोग को चित्त के दृति-विस्तार स्वरूप ही माना है :

‘अत्राधिके दृतिविस्तरविकासात्मनि मोगे कर्तव्ये लोकोचरे’

आचार्य मम्मट ने आनंदवर्धन की गुण कल्पना में स्पष्टतः अन्तर कर दिया है । मम्मट के अनुसार माधुर्य दृति का कारण है -

‘आह्लादकत्वं माधुर्यं शृंगारे दृतिकारणम्’

इस अंतर की संगति माधुर्य और दृति में समवायि कारण-कार्य संबंध मानने से ही संभव है । स्क और मम्मट कहते हैं ‘अतस्व माधुर्यादयो रसधर्माः समुचितैः वर्णैः व्यज्यन्ते न तु वर्णमात्राश्रयाः’ यदि माधुर्य आदि को उपचार से ही सही वर्णों का धर्म न माना गया तो दृति के कारणभूत (मम्मट के अनुसार) माधुर्य की स्थिति कहाँ होगी , अतः यदि कारण मानना ही है तो वर्णों में ही उन्हें मानना होगा तभी वे चित्त-दृति का कारण होंगे । पर वर्णों में तो वे उपचारतः हैं, अतः माधुर्य को चित्तदृति से अभिन्न मानना होगा ? काव्य के संदर्भ में जो माधुर्य है वह सहृदय के संदर्भ में चित्तदृति है, माधुर्य नहीं है तो चित्तदृति भी नहीं है । इसीलिए हमने समवायि संबंध की मान्यता प्रस्तुत की है ।

३.३ रस और अलंकार

आनंदवर्धन के पूर्व मामह - 'न कान्तमपिनिर्भूतं विमाति वनितामुखम्' कह चुके थे । दण्डी ने अलंकारों को काव्यशोभाकारक धर्म प्रतिपादित किया था ।^१ वामन ने इस धारणा में परिवर्तन कर गुणों को शोभा का कर्ता और अलंकारों को शोभातिशय का हेतु माना ।^२ आनंदवर्धन तो वाच्यातिशयी प्रतीयमान अर्थ को काव्य का आत्मा मानते हैं ; अतः उनके मत में अलंकार इस प्रतीयमान अर्थ के चारुत्वहेतु ही हो सकते हैं । शब्द और अर्थ के धर्म अलंकार (वाचकत्व पर आधारित अलंकार) साधन हो सकते हैं - साध्य नहीं । आनंदवर्धन ने कवि की अनुभूति को प्रामाणिक माना था । कवि की उस अनुभूति को महत्व दिया था जो प्रतीयमान रस रूप में परिणत होकर सहृदय हृदयाह्लाद का हेतु बनती है । जो उपादान इस रस रूप आत्मा की अभिव्यक्ति में सहजरूप में सहायक हैं वे सभी आनंदवर्धन को स्वीकार हैं । जहाँ उपादानों के कारण रसाभिव्यक्ति में बाधा हो, वह स्थिति स्वीकार्य नहीं है ।

आनंदवर्धन अलंकारों को अंगों पर आश्रित आभूषणों के समान शब्द और अर्थ पर आश्रित मानते हैं -

'अंगश्रितास्त्वलंकारा मन्तव्याः कटकादिवत्'^३

ध्वनि में वही अलंकार अपेक्षित है जिसकी योजना रस से आदिष्ट हो, जिसके लिए पृथक् से प्रयत्न न करना पड़े । रस से आदिष्ट होने पर ही अलंकार मुख्य रूप से रस का अंग होता है --

रसादिष्टतया यस्य बन्धः शक्यक्रियो भवेत् ।

अपृथग्यत्ननिर्वर्त्यः सोऽलंकारो ध्वनी मतः ॥^४

१. काव्यशोभाकरान् धर्मानलंकारान् प्रचक्षते काव्यादर्श

२. 'काव्यशोभायाः कर्तारो धर्मा गुणाः तदतिशय हेतवस्त्वलंकारा' - वामन

३. ध्व०, आ० वि०, पृ. ६४

४. ,, ,, १०५

शृंगार आदि कोमल रसों में तो कवि को शब्दालंकारों का प्रयोग करना ही नहीं चाहिए । आनंदवर्धन के स्पष्ट कहा है - अंगी रूप से वर्णित शृंगार के किसी भी भेद में यत्नपूर्वक निरंतर उपनिबद्ध अनुप्रास रस का व्यंजक नहीं होता -

शृंगारस्यांगिनो यत्नादेकरूपानुबन्धवान् ।

सर्वेष्वेव प्रमेदेषु नानुप्रासः प्रकाशकः ॥^१

इसी प्रकार यमकादि शब्दालंकारों का निबन्धन भी शृंगारादि रस में अनुपयुक्त ही होगा । इस प्रसंग को मनोवैज्ञानिक दृष्टि से देखने पर आनंदवर्धन के मत की सत्यता स्वतः स्पष्ट हो जाएगी । रस में अवधानवान् कवि यदि शब्दालंकार की योजना में ध्यान देगा तो निश्चय ही रस के प्रति उसका पूरा ध्यान नहीं रह सकता, उसे शब्दों के विशेष प्रयोग में प्रयत्नपूर्वक ध्यान देना होगा, परिणामतः रस उपेक्षित होगा । इसी स्थिति की कल्पना करके आनंदवर्धन ने शब्दालंकारों के प्रयोग का निषेध किया है^२-

ध्वन्यात्मभूते शृंगारे यमकादिनिबन्धनम् ।

शक्तावपि प्रमादित्वं विप्रलम्बं विशेषतः ॥

(ध्वन्यात्मक शृंगार में, विशेषतः विप्रलम्ब शृंगार में, शक्ति होते हुए भी यमकादि का निबन्धन, कवि के प्रमादित्व का सूचक है ।)
यमकादि में यमक सदृश स्लेष, मुरज्ज्वल आदि अलंकारों का भी संकलन है । केवल शृंगार या विप्रलम्ब शृंगार में ही नहीं किसी भी रस में प्रयत्नपूर्वक प्रयुक्त यमकादि अलंकार रस के बाधक ही होंगे ।

कपोले पत्राली करतलनिरोधेन मृदिता,

निपीतो निःश्वासैरयममृतहृषोऽघर रसः ।

मुहुः कण्ठे लग्नस्तरलयति बाष्पः स्तनतटी,

प्रियो मन्युजतिस्तव निरनुरोधे न तु वयम् ॥^३

१. ध्व०, आ०वि०, पृ.१०२

२. वही, पृ.१०३

३. वही. पृ.१०६

((तुम्हारे) कपोल पर बनी हुई पत्रावली को हाथ से रगड़ कर मसल दिया, (तुम्हारे) अमृत के समान मधुर अघररस का पान (ये उष्ण) निःश्वासों के द्वारा किया जा रहा है । अश्रुबिन्दु बार-बार (तुम्हारे) कंठ से लगकर स्तनों को हिला रहे हैं, अयि कठोर हृदये यह जोध तुम्हें इतना प्रिय है, हम नहीं)

उपर्युक्त श्लोक में अलंकार रस का अंग बन कर आया है, उसका अपृथग्यत्न-निर्वर्त्यत्व भी स्पष्ट है। अतः रस के अंग अलंकार का लक्षण उसका अपृथग्यत्ननिर्वर्त्यत्व ही है । जो अलंकार कवि की रसविषयक वासना में बाधा उत्पन्न करके रचा जाता है, जिसमें अन्य प्रयत्नों का आश्रय लेना पड़ता है, वह रस का अंग नहीं होता । यमक का निषेध इसीलिए किया गया है कि उसके निबंधन में विशेष शब्दों की लोखरूप नूतन एवं पृथक प्रयत्न करना ही पड़ता है अलंकारों के विषय में 'पृथक प्रयत्न' का उतना प्रश्न नहीं है । क्योंकि रस में संलग्नचित्त प्रतिभावान कवि के सामने अन्य अलंकार बादलों के समान उमड़ते हैं । कादम्बरी ग्रंथ में कादम्बरी के दर्शन के अवसर पर कवि ने अलंकारों का संसार प्रस्तुत कर दिया है । पर इस रचना में ऐसा नहीं लगता कि कवि को पृथक प्रयत्न करना पड़ा हो, कवि कादम्बरी के रूप की अनुमति को व्यक्त करना चाहता है, वह उसी में दक्षचित्त है, अलंकार स्वयं उस अनुमति को साकार करने के लिए दोढ़े चैल आते हैं । सेतुबन्ध काव्य में रामचन्द्र के बनावटी कटे हुए सिर को देखकर सीता के विह्वल होने के अवसर पर अलंकारों का सहज प्रयोग द्रष्टव्य है । हिन्दी कविता में प्रसाद कृत कामायनी के लज्जा सर्ग में और पंत की बादल कविता में अलंकार जैसे स्वतः उमड़ते हैं - कहीं भी पृथक प्रयत्न प्रतीत नहीं होता । रसादि की अभिव्यक्ति में रूपकादि अलंकारों की बहिरंगता नहीं है, क्योंकि रसामिव्यक्ति वाच्यविशेष से होती है । और रूपकादि अलंकार शब्दों से प्रकाशित वाच्यविशेष ही है । यमकादि के निबंधन का मार्ग प्रयत्न-साध्य है ।

कतिपय ऐसे उदाहरण हो सकते हैं जहाँ यमकादि के साथ रसामिव्यक्ति भी हो, परन्तु इन उदाहरणों में प्रधानता यमकादि की ही होगी, रसादि यमकादि अलंकारों के अंग होंगे । रसामास के प्रसंग में यमकादि के अंगत्व का निषेध नहीं किया गया है । परन्तु जहाँ रस अंगी रूप में हो वहाँ पृथक्प्रयत्नसाध्य होने से यमकादि का निबन्धन नहीं किया जाना चाहिए ।^१

ध्वन्यात्मक शृंगार में विवेकपूर्वक प्रयुक्त रूपकादि अलंकार चारुत्वहेतु होते हैं, उनका अलंकारत्व सार्थक होता है :-

ध्वन्यात्ममूले शृंगारे समीक्ष्य विनिवेशितः ।

रूपकादिरलंकारवर्ग एति यथार्थताम् ॥^२

(ध्वन्यात्मक शृंगार में सूक्ष्मसमकर्मक प्रयुक्त किया गया रूपकादि अलंकार वर्ग वास्तविक अलंकारता प्राप्त होता है।)

आनन्दवर्धन ने अलंकारों को बाह्य आमुष्णणों के समान चारुत्व हेतु कहा है । ये चारुत्व-हेतु यदि विचार पूर्वक निबद्ध किए जाएं तो विश्वय ही अपने चारुत्व-हेतु नाम को सार्थक करते हैं ।

अलंकारों के विचारपूर्वक प्रयोग के लिए आनन्दवर्धन ने छे सकेतसूत्र दिए हैं --

१. रूपकादि की रसपरत्वेन विवक्षा (विवक्षा तत्परत्वेन)

इसका तात्पर्य यह है कि रूपकादि के प्रयोग में रस की प्रधानता का

१. रसवन्ति हि वस्तूनि सारलकाराणि कानिचित् ।

एकेनैव प्रयत्नेन निर्वर्त्यन्ते महाकवेः ॥

यमकादिनिबन्धे तु पृथग्यत्नोऽस्य जायते ।

शक्तस्यापि रसे अंगत्वं तस्मादेणां न विद्ध्यते ॥

रसामासांगमावस्तु यमकादेर्न वायति ।

ध्वन्यात्ममूले शृंगारे त्वंगता नोपपद्यते ॥ ध्व०, आ०वि०, पृ. १०८

२. ध्व०, आ०वि०, पृ. १०८

सदैव ध्यान रखना चाहिए । अलंकार रस के उत्कर्ष-वर्धक हों, रस के अंग हों । जैसे -

चलापांगां दृष्टिं स्पृशसि बहुशो वैपथुमतीं,
रहस्यास्थायीव स्वनसि मृदुकर्णान्तिकचरः ।
करो व्याधुन्वत्याः पिबसि रतिसर्वस्वमघरं,^१
वयं तत्त्वान्वैषणमधुकरः हतास्त्वं खलु कृती ।
(हे प्रमर ! (मधुकरः) तुम इस शकुंतला की चंचल और
तिरछी चितवन का खूब स्पर्श कर रहे हो, रहस्यकथा
कहने वाले के समान कान में गुनगुनाते हो, हाथ फटकती
(तुम्हें उड़ाने के लिए) हुई इसके रतिसर्वस्व अक्षरामृत का
पान कर रहे हो । हम तो तत्त्वान्वैषण में ही मारे
गए और तुम सफलकाम हो गए ।)

उपर्युक्त श्लोक में प्रमर के स्वभाव वर्णन में स्वभावोक्ति अलंकार है । यह रस के अनुरूप है, कविता के मुख्य कथ्य का उत्कर्षित है । अतः अलंकार का निर्बंधन रस की विवक्षा से होना चाहिए ।

२. अलंकार का निर्बंधन प्रधानरूपसे से नहीं किया जाना चाहिए
(न अंगित्वेन कदाचन)

परन्तु कभी-कभी रसादि के तात्पर्य से विवक्षित होने पर भी अलंकार प्रधान रूप से प्रतीत होता है । इस तात्पर्य को स्पष्ट करने के लिए आनंदवर्धन ने निम्नलिखित उदाहरण दिया है-
स्रगमिघातप्रसमाजयेव चकार यो राहुवधूजस्य ।
आलिंगनोदामविलासवन्ध्य रतौत्सवं चुम्बनमात्रशेषम् ॥^२

१. घब०, आ० वि०, पृ. ११०

२. वही, पृ. ११०

((विष्णु ने) चक्र के प्रहार रूप अनुल्लंघनीय आज्ञा से राहु की पत्नियों के सुरतोत्सव को आलिंगन इत्यादि रहित चुम्बनमात्र तक सीमित कर दिया ।)

इस श्लोक में 'राहु का सिर' काट दिया, यह भाव उपर्युक्त विधि से कहा गया है । सिर मात्र रहने से राहु की पत्नियों को सुरतोत्सव में केवल चुम्बन ही मिल सकता है । इस प्रकार से राहु के सिर मात्र रहने के कथन के कारण यहां पर्यायोक्ति अलंकार है । यही प्रधान प्रतीत होता है । परन्तु पर्यायोक्ति अलंकार को ही यदि प्रधान माना जाय तो यह दोष होगा क्योंकि यहेन अंगित्वेन कदाचन का उल्टा होमा। कहा तो यह जा रहा है कि 'अंगित्वेन' अलंकार का निबन्धन न हो, तब इस उदाहरण की संगति कैसे होगी ? लोचनकार ने इसका समाधान किया है । उनके अनुसार इसमें वासुदेव के प्रताप का वर्णन है, वही प्रधान भाव है । प्रधान होने से वह चारुत्व हेतु नहीं है, चारुत्वहेतु पर्यायोक्ति अलंकार है । अतः पर्यायोक्ति यहां अंगित्वेन नहीं है ।

किन्तु आनन्दवर्धन का यह अभिप्राय प्रतीत नहीं होता जो अभिनव ने दिया है । वे वस्तुतः इस उदाहरण से यह सिद्ध करना चाहते हैं कि रसादि में तात्पर्य होने पर अंगित्वेन अलंकार का निबन्धन दोष होता है । इस श्लोक में आनन्दवर्धन ने पर्यायोक्ति को अंगित्वेन ही माना है --
'अत्र हि पर्यायोक्तस्यांगित्वेन विवक्षा रसादितात्पर्ये सत्यमीति'^१

३. अंगरूप से विवक्षित अलंकार भी अवसर पर ही ग्रहण किया जाना चाहिए (काले च ग्रहण)

इस तथ्य को स्पष्ट करने के लिए निम्नलिखित उदाहरण दिया गया है ।

उदामोत्कलिकां विपाण्डुररुचं प्रारब्धजृम्भां दाणा-

दायासं श्वसनोद्गमैरविरलैरातन्वतीमात्मनः ।

अधोधानलतामिमां समदनां नारीमिवान्यां ध्रुवं,

पश्यत् कोपपाटलधुतिमुखं देव्याः करिष्याम्यहम् ॥

(आज मदनावेशयुक्त अन्य नारी के समान (समदनां नारीमिवान्यां)

प्रबल उत्कंठा से युक्त (उदामोत्कलिकां), अतएव पाण्डुवर्णां

(विपाण्डुररुचं) और उसी समय जंभाई लेती हुई दाणात्

(प्रारब्धजृम्भां), लम्बी सांसों से हृदय के मदनावेश को प्रकट

करती हुई (श्वसनोद्गमैः अविरलैः आयासं आत्मनः

आतन्वतीम्) इस उद्यान लता को (उद्यानलतामिमां) देखता

हुआ मैं देवी के मुख को क्रोध से लाल धुति वाला कर दूंगा

(पश्यत् देव्याः कोपपाटलधुतिमुखं करिष्याम्यहम्))

उपर्युक्त श्लोक में श्लेष्म के द्वारा समदना नारी और अकाल में कुसुमित लता से संबंधित अर्थ निष्पन्न होते हैं । राजा अपने मित्र विदूषक से कहत है कि यह लता मदनावेशयुक्त परनारी सदृश प्रतीत हो रही है, जब मैं इसे देखूंगा तो देवी वासवदत्ता क्रोधित होंगी, वे मेरा इसे देखना देखकर ईर्ष्यावित होंगी । यहां श्लेष्म और उपमा का ग्रहण यथावसर हुआ है ।

४. ग्रहण किये हुए अलंकार को भी समयानुसार छोड़ देना

(काले व्यागः)

जैसे

रक्तस्त्वं नवपल्लवैरहमपि श्लाघ्यैः प्रियाया गुणै-

स्त्वामायायान्ति शिलीमुखाः स्मरधनुर्मुक्ताः सखे मामपि ।

कान्तापादतलाहतिस्तव मुदे, तद्वन्ममाप्यावयोः,

सर्वं तुल्यमशोक । केवलमहं ह्यत्रा सशोकः कृतः ॥

राजा अशोकवृद्धा से कह रहा है - (हे अशोक तुम नवीन पल्लवों से रक्त हो, मैं भी प्रिया के गुणों से रक्त हूँ, तुम्हारे पास प्रमर (शिली-मुख) आते हैं मेरे पास भी काम के धनुष से दौड़े हुए बाण (शिलीमुख) आते हैं। कान्ता का पादप्रहार तुम्हारे लिए आनंददायक है, वह मेरे लिए भी आनंदप्रद है। हम और तुम सब प्रकार से समान हैं अंतर यह है कि विधाता ने मुझे अशोक कर दिया है और तुम अशोक हो।)

उपर्युक्त श्लोक की प्रथम तीन पंक्तियों में श्लेष है, परन्तु चतुर्थ पंक्ति में श्लेष को छोड़ दिया गया है, चतुर्थ में व्यतिरेक है। इसप्रकार श्लेष को छोड़ देने से रस की पुष्टि हो रही है। अतः यह समय पर अलंकार के त्याग का उदाहरण है।

५. रसनिबन्धन में तत्पर कवि की अलंकार के अत्यन्त निर्वाह में अनिच्छा (नातिनिर्बहणौणिता)

जैसे -

कोपात् कोमललोलबाहुलतिकापाशेन बद्ध्वा दृढं,
नीत्वा वासनिकेतनं दधितया सार्यं सखीनां पुरः ।
भूयो नैवमिति स्खलत्कलगिरा संसूच्य दुश्चेष्टितं,
धन्यो हन्त स्व निह्नुतिपरः प्रेयान् रुदत्या हसन् ॥

(क्रोधावेश में अपने कोमल तथा चंचल बाहुलता पाश में दृढ़ता से जकड़कर, सार्य अपने केलिमवन में लेजाकर सखियों के सामने, उसके अपराध को प्रकट कर, फिर कभी ऐसा न हो, लड़खड़ाती हुई बाणी से ऐसा कहकर, रोती हुई प्रियतमा के द्वारा, (दंतशतादि को) छिपाता हुआ सौभाग्यशाली प्रिय पीटा ही जाता है।)

इस श्लोक में 'बाहुलतिकापाशेन' द्वारा रूपक प्रारंभ किया गया था परन्तु अत्यन्त रसपुष्टि के लिए उसका निर्वाह नहीं किया गया।

६. निर्वाह इष्ट होने पर भी अंग रूप में ही देखा (निर्व्यू-
ढावपि च अंगत्वे यत्नेन प्रत्यवेदाणम्)

कवि जब अलंकार का निर्वाह करना चाहता है तो उसे चाहिए कि वह अंग रूप में ही ऐसा करे । जैसे -

श्यामास्वर्गं चकितहरिणिप्रेक्षाणो दृष्टिपातं,
गण्डच्छायां शशिनि शिखिनां बह्मारेणु केशान् ।
उत्पश्यामि प्रतनुणु नदीवीचिणु मू विलासान् ,
हन्तैकस्थं क्वचिदपि न ते मील सादृश्यमस्ति ।

(हे मील ! मुझे तुम्हारे अंग का सदृश्य प्रियगुलताओं में,
तुम्हारा दृष्टिपात चकित हरिणियों की चंचल चितवन में,
तुम्हारे कपोलों की कान्ति चन्द्रमा में, तुम्हारे केशपाश
मयूरपिच्छ में और तुम्हारे मूर्मग नदी की तरंगों में दिखाई
पड़ते हैं, परन्तु दुःख है कि तुम्हारा सादृश्य कहीं रक्साय
दिखाई नहीं पड़ता ।)

उपर्युक्त श्लोक में तद्भाव अध्यारोपरूप उत्प्रेक्षा के सादृश्य का प्रारंभ से अंत तक निर्वाह किया गया है, परन्तु यह निर्वाह अंगरूप में ही है । इससे यदा के विप्रलम्भ शृंगार का ही पोषण हो रहा है । अतः अलंकार का पूर्ण निर्वाह करने की इच्छा वाले कवि को इसी प्रकार अंगरूप में निर्वाह करना चाहिए ।

इस प्रकार अलंकार प्रयोग-विवेक के सूत्र दिए गए हैं । आनंदवर्धन के अनुसार इनका पालन करने से अलंकार रसामिव्यक्ति में सहायक होता है और इनका ध्यान न रखने से अलंकार रस मंग का हेतु बन जाता है ।

रूपकादि अलंकार वर्ग भी, इसप्रकार प्रयुक्त किए जाने पर, व्यंजक होता है । इनका विवेकपूर्वक उपयोग करते हुए यदि कवि आत्ममूर्त रस का निर्वंधन करे तो उसे संसार में महाकवि कहा जाता है ।

उपर्युक्त विवेचन के पश्चात् आनन्दवर्धन का अलंकार विषयक मत स्पष्ट हो जाता है। आनन्दवर्धन कवि की अनुमतिरूप रस को प्रधान मानते हैं। अलंकार सहजरूप में प्रयुक्त होकर इसका पोषण कर सकता है। अलंकार की यही स्थिति ध्वनिसिद्धान्त में ग्राह्य है। 'रसादिप्लव' अलंकार ही वांछनीय है। अलंकार के लिए अलंकार का प्रयोग रसमग्न का हेतु होगा।

परन्तु प्रतीयमान होकर अलंकार भी अलंकार्य हो सकता है। वस्तुतः तब वह अलंकार्य ही होता है, अलंकार तो उसे ब्राह्मण-अमण न्याय से कह देते हैं। अलंकार ध्वनि के उदाहरण, अलंकार के अलंकार्य होने के ही उदाहरण हैं।

३.४ वर्ण, पद, वाक्य और संघटना की रस व्यञ्जकता -

प्रथम उद्योत में ही कहा गया है -

सो अर्थः तद् व्यक्तिसामर्थ्यं योगी शब्दश्च कश्चन ।

यत्नतः प्रत्यम्लेयी तौ शब्दाथौ महाकवेः ॥

अर्थात् महाकवि को प्रतीयमान अर्थ और उसकी अभिव्यक्ति में समर्थ शब्द, दोनों को मेली प्रकार से पहचानने का प्रयत्न करना चाहिए। इसका तात्पर्य यह है कि अर्थ को प्रतीयमानता की कोटि तक पहुंचाने के लिए व्यञ्जक-प्रयोग में अत्यन्त सावधानी की आवश्यकता है। कभी-कभी एक वर्ण का, एक पद विशेष का प्रयोग कविता में सौन्दर्य उत्पन्न कर देता है। वर्ण विशेष के प्रयोग से भी रस रूप अर्थ की द्योतकता प्रभावित होती है। आनन्दवर्धन ने इस दृष्टि से भी रस पर विचार किया है। संस्कृत काव्यशास्त्र की संपूर्ण परंपरा में रस का इस प्रकार से यह प्रथम और पूर्ण विवेचन है। 'रस' की अन्विष्यता के गान लगभग सभी ने गाए हैं, पर कविता में वह कैसे प्राप्त किया जाय, इस व्यावहारिक पक्ष पर चिंतन करने की आवश्यकता कम समझी गई। आनन्दवर्धन ने रस के स्वरूप का ही व्यावहारिक चिंतन नहीं किया, वह काव्य में कैसे साकार हो, इस प्रक्रिया को भी स्पष्ट किया।

काव्य-वाक्य की लघुतम इकाई रूपिम् है । आनन्दवर्धन ने रूपिम् के दोनों भेदों (बद्ध और मुक्त) की रस-व्यञ्जकता में सार्थकता बतलाते हुए, रूपिम् संघटना के दीर्घतम रूप प्रबन्ध काव्य तक की रसव्यञ्जकता का विश्लेषण किया है ।

३.५ वर्णों की रसधोतकता

वर्णों (Phoneme) का कोई अर्थ नहीं होता । क्, च्, ट्, आदि वर्ण स्वयं में अर्थहीन हैं, परन्तु ये अर्थहीन वर्ण भी रस की धोतकता में सहायक होते हैं । वर्ण यदि रसधोतन में सहायक न होते तो 'सभी वर्णों से सभी रस धोतित नहीं होते' ऐसा नहीं कहा जाता । यह देखा जाता है कि कुछ वर्ण रस विशेष में प्रयुक्त होकर ही सहायक होते हैं । 'रेफ' (र) के संयोग से युक्त ण, 'शे' और 'दे' का अधिक प्रयोग, शृंगार रस में अपकर्षक होने से, विरोधी समझा जाता है ।^१ परन्तु यही वर्ण वीर, वीमत्तादि में रस को दीप्त करते हैं । यदि वर्णों में रसधोतकता न होती तो यह कैसे संभव होता । परन्तु अर्थधोतकता और रसधोतकता एक ही बात नहीं है । जो वर्ण अर्थधोतक नहीं हैं वे भी रसधोतक तो हो ही सकते हैं । इसका एक कारण यह है कि रस वाच्य नहीं होते व्यंग्य होते हैं और व्यंग्य की प्रतीति के लिए व्यञ्जक के अर्थधोतकत्व की अपेक्षा नहीं है । बस वह व्यञ्जक होना चाहिए, वाचक भले ही न हो । आनन्दवर्धन ने वर्णपदादि का इसी दृष्टि से, रस व्यञ्जना में सहकारित्व माना है, मुख्य कारण तो विभावना ही है ।

३.६ पद की धोतकता

पद भी रस का धोतक हो सकता है । पद मुक्त रूपिम् भी हो

सकता है और बद्ध भी । दोनों ही रस की व्यञ्जना में सहायक तत्त्व हैं,
जैसे -

उत्कम्पिनी मयपरिस्त्रलिताशुकान्ता,
ते लोचने प्रतिदिशं विधुरे क्षिपन्ती,
क्रूरेण दारुणतया सहस्रैव दग्धा,
धुमान्धितेन दहनेन न वीक्षिताऽसि ॥

(कांपती हुई, मय से स्त्रलित वस्त्र वाली, उन नत्रों को सब
दिशाओं में फेंकती हुई, तुम को अत्यन्त निष्ठुर तथा धुमान्ध
अग्नि ने देखा भी नहीं और निर्दयतापूर्वक एकदम जला ही डाला ।)
उपर्युक्त श्लोक में वासवदत्ता के मय के अनुभावों की प्रतीति 'उत्कम्पिनी' पद से
हो रही है । 'ते' पद उसके नेत्रों की स्वसंवेष्टता, अनिर्वचनीयता आदि अनेक
गुणों की स्मृति का द्योतक है, इस प्रकार रसामिब्यक्ति का निमित्त है ।
वासवदत्ता का स्मृत सौन्दर्य, रदन के शोक में विभाव बन गया है ।
आचार्य विश्वेश्वर ने लिखा है - 'इस प्रकार 'ते' पद विशेष रूप से
रसामिब्यक्त होने से वहां शोक रूप स्थायिभाव वाला करुणारस प्रधानतया
इस 'ते' पद से अभिव्यक्त हो रहा है । रसप्रतीति यद्यपि मुख्यतः
विभावों के द्वारा ही होती है परन्तु वे विभावों जब किसी विशेष
शब्द से आधारण रूप से प्रतीत होते हैं तब वह पदद्योत्य ध्वनि होती
है ।

३.७ पदावयव की द्योतकता

आनंदवर्धन ने जो उदाहरण पदावयव की द्योतकता दिखाने के लिए
दिया है उससे मुक्त रूपिण की द्योतकता प्रकट होती है । पद की
द्योतकता में उन्होंने 'ते' की द्योतकता मानी है, इसे बद्ध रूपिण की
द्योतकता का उदाहरण माना जा सकता है । पदावयव से संबद्ध उदाहरण
यह है --

ब्रीदायोगान्तवदनया सन्निधाने गुरुणा,
 बद्धोत्कम्पं कुचकलशयोर्मन्युमन्तनिर्गृह्य ।
 तिष्ठेत्युक्तं किमिव न तया यत समुत्सृज्य वाष्पं,
 मय्यासक्तश्चकितहरिणीहारिनेत्रत्रिमागः ॥

(गुरुजनों के समीप होने के कारण लज्जा से सिर मुकाये,
 कुचकलाओं को कम्पित करने वाले दुःखावेग को हृदय में दबाये,
 आँसू टपकाते हुए चकित हरिणी के दृष्टिपात के समान
 हृदयाकर्णक नेत्रत्रिमाग जो मुझ पर फेंका सो क्या उसने

‘तिष्ठ - (ठहरो) मत जाओ ! नहीं कहा ।)

उपर्युक्त श्लोक में ‘नेत्रत्रिमाग’ एक पद है, इसमें ‘त्रिमाग’ की धोतकता होने से इसे पदावयव धोतकता कहा गया है। नायक का विरह नायिका के उस ‘त्रिमाग’ (कटादा) का स्मरण कर घनीभूत हो जाता है। इस प्रकार त्रिमाग भी विभावत्व को प्राप्त करता है।

३. वाक्य धोतकता के भी अनेक उदाहरण दिए जा सकते हैं।

फिर भी दो उदाहरण यहाँ प्रस्तुत हैं। वाक्य धोतकता के दो रूप हैं - शुद्ध और अलंकार संकीर्ण।

३(अ) शुद्ध वाक्य धोतकत्व

कृतककुपितैर्वाष्पाम्पोमिः सदैव्यविलोकितैः

वनमपि गता यस्य प्रीत्या घृतापि तथा अम्बया ।

नवजलधरश्यामाः पश्यन् दिशो म्वतीं विना,

कठिनहृदयो जीवत्येव प्रिये स तव प्रियः ।

(माता (कौशल्या) के उस प्रकार रौकने पर भी (तथा अम्बया घृतापि)

जिसकी प्रीति के कारण तुम (सीता), वन गई (यस्य प्रीत्या वनमपि

गता), हे प्रिये। तुम्हारा वह कठोर हृदय प्रिय (राम) (प्रिये तव

स प्रियः कठिनहृदयः) अभिनव जलधरों से श्यामवर्ण दिशामण्डल को

(नवजलधरश्यामा दिशः), कृत्रिम क्रोधयुक्त, अश्रुपूर्ण और दीन नेत्रों से (कृतककुपितेवाँष्पाम्मोमिः सदन्यविलोकिताः) देखता हुआ जी रहा है (पश्यन् जीवति एव)

उपर्युक्त वाक्य सीता और राम के पुष्ट परस्परानुराग को अपने संपूर्ण स्वरूप से व्यक्त कर रहा है ।

३(ब) अलंकार संकीर्ण वाक्य का द्योतकत्व

स्मरनवनदीपूरेणोदाः पुनर्गुरुसेतुमिः ,
यदपि विधृतास्तिष्ठन्त्यारादपूर्णमनोरथाः।
तदपि लिखितप्रस्थैरगैः परस्परमुन्मुखा,
नयननलिनीनालानीतं पिबन्ति रसं प्रियाः ॥

(काम रूप नूतन नदी की बाढ़ में बहते हुए, गुरुजनरूप विशाल बाँधों से रोके गए, अपूर्णकाम प्रिय (प्रिय और प्रिया) यद्यपि दूर-दूर बैठे रहते हैं, परन्तु चित्रलिखित सदृश अंगों से एक दूसरे को परस्पर देखते हुए, नेत्ररूपकमलनाल द्वारा लाभ जाते हुए रस की पीते हैं ।)

इस श्लोक में 'स्मर नव नदी' से रूपक आरंभ हुआ और 'नयननलिनी' से समाप्त, पर बीच में नायक-नायिका पर हंस-हंसिनी का आरोप न होने से रूपक पूर्ण नहीं हो पाया ।

३.८ संघटना

आनंदवर्धन ने रीति को संघटना कहा है । काव्यशास्त्र की परंपरा में वामन का रीति संप्रदाय प्रसिद्ध है । वामन में 'रीति' को काव्य का आत्मा प्रतिपादित किया है ।^१ रीति का लक्षण वामन के अनुसार 'विशिष्टपदरचना' है, अर्थात् विशिष्ट पदरचना ही रीति है^२ । 'विशेष' का अर्थ गुण स्वरूप है ।^३ इस प्रकार रीति का लक्षण होगा --

१. 'रीतिरात्मा काव्यस्य', काव्यालंकारसूत्र, अ० २.६

२. काव्यालंकारसूत्र २.७

३. ,, २.८

‘गुणात्मक पदरचना’ ।

वामन के अनुसार रीति तीन प्रकार की है - १ वैदमी, २ गौड़ी, ३ पांचाली । विदर्भ, गौड और पांचाल देश के कवियों के काव्य में विशेष रूप से प्रचलित होने के कारण ये नाम दिए गए हैं । वैदमी ओज, प्रसादादि समग्र गुणों से युक्त मानी गई है ।^१ गौड़ी^२ रीति ओज और कान्ति गुण वाली है । समास बहुल उग्र पदों का प्रयोग इसकी विशेषता है । माधुर्य और सौकुमार्य से युक्त पांचाली रीति है ।^३

‘रीति’ शब्द का सर्वप्रथम प्रयोग वामन ने ही किया है । दण्डी ने इसे मार्ग कहा है । आनन्दवर्धन ने रीति को संघटना कहा है, और दीर्घसमासा, ऋसमासा तथा मध्यमसमासा नाम से इसके तीन प्रकारों का विवेचन किया है । आनन्दवर्धन का यह रीति-विवेचन रस के संदर्भ में है, और इस प्रकार का प्रथम विवेचन है ।

(क) संघटना का स्वरूप

आनन्दवर्धन के अनुसार संघटना के तीन स्वरूप हैं -

(१) ऋसमासा, (२) मध्यम समासा, (३) दीर्घसमासा -

ऋसमासा समासेन मध्यमेन च भूषिता ।

तथा दीर्घ समासेति त्रिधा संघटनोदिता ॥^४

अर्थात् सर्वथा समासरहित, छोटे - छोटे समासों से युक्त और दीर्घसमासयुक्त, इस प्रकार संघटना तीन प्रकार की मानी गई है ।

१. ‘समग्रगुणावैदमी’ का.ख. २.११

२. ‘ओजः कान्तिमती गौड़ी’ २.१२

३. ‘माधुर्यसौकुमार्योपपन्ना पांचाली’ २.१३

४. ध्व०, आ० वि०, पृ. १६८

वामनादि के मत का अनुवाद करते हुए आनंदवर्धन लिखते हैं -
 'गुणानाश्रित्य तिष्ठन्ती, माधुर्यादीन्, व्यक्ति सा रसान् ।'
 माधुर्य आदि गुणों के आश्रय से स्थित वह (संघटना) रसों को व्यक्त करती है। इस कारिकाधर्म से गुणों और संघटना का संबंध प्रकट होता है। वामन ने रीति और गुणों में अमेद माना है। इस दृष्टि से 'गुणानाश्रित्य' की व्याख्या होगी -- गुणान् आत्मभूतान् माधुर्यादि-गुणान् आश्रित्य अर्थात् अपने स्वरूपभूत माधुर्यादि गुणों के आश्रित स्थिति। इस व्याख्या में संघटना के माधुर्यादि गुणों के आश्रितत्व - कथन को औपचारिक (गुणवृत्तिजन्य) मानना होगा।

गुणानाश्रित्य की दूसरी व्याख्या के भी दो विकल्प हो सकते हैं।
 (१) संघटनाश्रया गुणाः (२) गुणाश्रया संघटना। इनमें से प्रथम विकल्प मट्ट उद्भट का है जो गुणों को संघटना का धर्म मानते हैं। धर्म सदैव धर्मी के आश्रित रहता है इसी नियम से गुण रूप धर्म, संघटनारूप धर्मी के आश्रित रहते हैं। संघटना ही गुणों का आधार है। इस मत के अनुरूप 'गुणानाश्रित्य' की व्याख्या होगी -- 'आधेयभूतान् गुणान् आश्रित्य'।

द्वितीय विकल्प 'गुणाश्रया संघटना' आनंदवर्धन का मत है। इसके अनुसार 'गुणानाश्रित्य' का अर्थ होगा 'गुणान् आश्रित्य' अर्थात् गुणों के आश्रित रहने वाली संघटना रसों को व्यक्त करती है।

३.६ संघटना और गुण के अमेदत्व तथा गुण को संघटनाश्रित मानने

का संकेत

गुण और संघटना को अमिन्न अथवा गुण को संघटनाश्रित मानने से गुणों का अनियतविषयत्व भी मानना होगा, क्योंकि संघटना में अनियतविषयत्व सिद्ध है। परन्तु, गुणों का ^{तो} अनियतविषयत्व तो सिद्ध हुआ है। करुण और विप्रलम्भ में ही प्रसाद और माधुर्य का उत्कर्ष रहता है।

रौद्र और अद्भुत में ही प्रधानतः ओज की स्थिति है । इसके अतिरिक्त माधुर्य, प्रसादादि गुण रस, भाव आदि विषयक ही होते हैं । इस प्रकार गुणों के विषय निश्चित नियमों के अनुकूल हैं । परन्तु, संघटना अनियतविषया है । दीर्घमास रचना शृंगार में भी हो सकती है और रौद्रादि रसों में भी । इसी प्रकार समासरहित रचना रौद्रादि रसों में भी हो सकती है और शृंगार में भी । शृंगार में समासयुक्त रचना का यह उदाहरण है --

अवरतनयनजललवनिपतनपरिमुण्डितपत्रलेखं ते ।

करतलनिगण्णमबले वदनमिदं न तापयति ॥

(हे अबले ! निरंतर अनुबिन्दुओं के गिरने से मिटी हुई पत्रावलीवाला, हथेली पर रखा तुम्हारा मुस किसको सन्तप्त नहीं करता ।)

रौद्र में असमासा रचना का उदाहरण 'यो यः शस्त्रं आदि पीछे दिया जा चुका है । अतः संघटना का अनियतविषयत्व सिद्ध होता है ।

यदि गुणों और संघटना में अमेद माना जायगा तो गुणों का भी अनियतविषयत्व मानना होगा । गुणों को संघटना के आश्रित मानने पर भी यही दोष उत्पन्न होता है । अतः न तो गुणों और संघटना में अमेद माना जा सकता और न गुणों को संघटमाश्रित ।^१

गुणों का वास्तविक आश्रय प्रधानमूल रस है । रस के अंगमूल शब्द और अर्थ के आश्रित अस्कारादि रहते हैं । गौण रूप से गुणों को शब्द और अर्थ का धर्म भी कहा जा सकता है पर इससे यह नहीं समझना चाहिए कि गुण और अस्कार में अमेद है । क्योंकि अनुप्रासादि में अर्थ की अपेक्षा नहीं होती पर गुणों की स्थिति के लिए व्यंग्यार्थ-विचार आवश्यक होता है । गुण, व्यंग्यविशेषण के अभिव्यञ्जक, वाच्यार्थ के प्रतिपादन में समर्थ शब्द के धर्म हैं । गुणों की शब्दधर्मता वैसे ही गौण कथन है जैसे आत्मा के धर्म शौर्यादि को

१. तस्मान्न संघटनास्वरूपाः न च संघटनाश्रया गुणाः । ध्व०, आ०वि०,

उपचार से शरीर का धर्म कह दिया जाता है । इस प्रकार गुणों को, उपचार से ही सही, शब्द का धर्म कहने से संघटनाश्रित गुण मानने वालों के निम्नलिखित तर्क उत्पन्न होते हैं ।

(१) यदि गुण को उपचार से भी शब्दाश्रित मानलिया तो एक प्रकार से वे संघटनाश्रित ही हो गए । क्योंकि असंघटित पद तो वाचक होते नहीं । वाच्य प्रतिपादन सामर्थ्य तो प्रकृति-प्रत्यय के योग से संघटित शब्द में ही रहती है, तब क्यों न, उपचार से ही सही, गुणों को संघटना का धर्म मान लिया जाय ।

परन्तु आनन्दवर्धन इस तर्कणा को स्वीकार नहीं करते, क्योंकि वे आवाचक, अर्थहीन वणों में भी द्योतकता प्रतिपादित करते हैं, इसलिए, प्रकृति-प्रत्यय युक्त संघटना में ही द्योतकता मानने का प्रश्न नहीं उठता -
(४) नैकम् । वणपदव्यंग्यत्वस्य रसादीनां प्रतिपादित्वात् ।^१

(२) रसामिव्यक्ति के लिए वाच्यार्थ की अपेक्षा है, वाचकत्व संघटित शब्दरूप वाच्य में ही होता है और जहाँ वाचकत्व है वहीं उपचार से माधुर्यादि गुणों की स्थिति है । इस प्रकार माधुर्यादि गुण भी उपचार से वाच्य रूप संघटना के धर्म हुए ।

गुण को संघटनाश्रित मानने के उपर्युक्त तर्क के संबन्ध में आनन्दवर्धन ने कहा है, यदि दुर्जनतोषन्याय से रस को वाक्यव्यंग्य मान भी लिया जाय, तो भी कोई नियत संघटना तो किसी रस विशेष का आश्रय होती नहीं, अतः अनियतसंघटनावाले व्यंग्य विशेष से अनुगत शब्द को ही गुण का आश्रय मानना चाहिए, संघटना को नहीं ।

उपर्युक्त समाधान में पुनः एक शंका उठती है कि मूल ही माधुर्य) अनियतसंघटनाश्रित हो पर ओज तो नियतसंघटनाश्रित ही है - उसके लिए तो दीर्घमासा संघटना नियत है । इस शंका के उत्तर में आनन्दवर्धन का मत

हे कि - ओज असमासा संघटना में नहीं हो सकता, यह प्रसिद्धिमात्र ही है, क्योंकि असमासा रचना में 'ओज' के उदाहरण दिए ही जा चुके हैं। रौद्रादि रसों को प्रकाशित करने वाली काव्य की दीप्ति का नाम ही ओज है, यदि यह दीप्ति असमासा संघटना में भी रहे तो दोष क्या है। समासरहित रचना से ओज प्रकाशन में सहृदयों को अचारुत्व का अनुभव तो होता नहीं है।

इस प्रकार यह निर्धारित हुआ कि गुण संघटना के धर्म नहीं हैं। उपचार से उन्हें शब्दों का गुण अवश्य कहा जा सकता है। वस्तुतः उपर्युक्त संपूर्ण तर्कणा में एक ही बात तथ्य की है - यह कि संघटना अनियतविषया होती है। गुणों का विषय नियत है। आनंदवर्धन यदि उपचार से गुणों को शब्दधर्म मानते हैं तो उपचार से गुणों को वाक्य, अतः संघटना धर्म भी माना जा सकता है। इस संदर्भ में जो तर्क आनंदवर्धन ने दिए हैं, वे पुष्ट नहीं हैं। इसलिए क यही कहा जाना समीचीन है कि गुण संघटना पर आश्रित नहीं है - गुण रस के ही धर्म हैं। रसानुरूप गुण को व्यक्त करने के लिए विशेष शब्दों की योजना की जाती है - अतः उपचारतः वे शब्द के धर्म भी कहे जा सकते हैं - हमारा निवेदन है कि तब उन्हें उपचारतः संघटना का धर्म भी कहा जा सकता है।

वस्तुतः गुण चित्तवृत्ति स्वरूप है, पर इतना कहने से गुणों का व्यवहार्य रूप नहीं उभरता, इसीलिए आनंदवर्धन ने गुण को शब्दों से उपचारतः जोड़ा है। कवि की चित्तवृत्ति रूप गुण शब्दों के द्वारा ही व्यक्त होता है, यह गुण उसके भाव अथवा अनुमति के अनुरूप है इसलिए उस पर आधृत है। शब्दों से व्यक्त गुण कविता के पाठक (सहृदय) में चित्तवृत्तियों को उद्भिक्त करते हैं और सहृदय कवि की अनुमति का स्वयं अनुभव करता है - यही रसानुमति है।

इस प्रकार गुणों का नियतविषयत्व सिद्ध है । यदि संघटना के समान गुण में भी कहीं अनियतविषयत्व दिखलाई पड़े तो उस संघटना को दूषित मानना चाहिए । परन्तु 'यो यः शस्त्रं ... आदि श्लोक में संघटना का अनियतविषयत्व है, यदि वह दूषित है तो सहृदय को अचारुत्व की प्रतीति क्यों नहीं होती ? इस का समाधान यह है कि कवि की प्रतिमा के बल से दबजाने के कारण यह अचारुत्व प्रतीत नहीं होता ।

काव्य में दोष दो प्रकार से उत्पन्न होते हैं --

(१) कवि की अव्युत्पत्तिकृत

और (२) कवि-अशक्तिकृत

कवि की वर्णनीयवस्तु को नव-नव ढंग से वर्णन करने वाली प्रतिमा को शक्ति कहते हैं और शक्ति के अनुसार वस्तु के पौर्वापर्य विवेचन कौशल को व्युत्पत्ति कहते हैं । इनमें से अव्युत्पत्ति दोष कभी-कभी शक्ति के कारण प्रतीत नहीं होता । परन्तु अशक्तिकृत दोष तो तुरंत प्रतीत होता है । उदाहरण के लिए कालिदासकृत उच्चैर्देवताविषयक प्रसिद्ध संमोग शृंगारादि के वर्णनों को लिया जा सकता है । इस प्रकार का संमोग वर्णन अचूचित समझा जाता है, परन्तु कालिदास की शक्ति के कारण इन वर्णनों में यह दोष प्रतीत नहीं होता ।

३.१० संघटना नियामक तत्त्व

आनन्दवर्धन के अनुसार संघटना का नियामक तत्त्व, वक्ता और वाच्य का औचित्य ही है ।

वक्ता या तो कवि हो सकता है अथवा कविनिबद्ध । कविनिबद्धवक्ता के भी रसभाव की दृष्टि से दो भेद किए जा सकते हैं - (१) रस भावसहित और (२) रसभावरहित । रस कथानायक में भी रह सकता है, प्रतिनायक में भी और पीठमर्द में भी ।

वाच्यार्थ ध्वनिरूप भी हो सकता है, रसका अंग हो सकता है, अमिनेयार्थरूप भी हो सकता है ।

जब कवि अथवा कविनिबद्ध वक्ता रसमावरणित हो तो संघटना की स्वतंत्रता है, परन्तु जब कवि अथवा कविनिबद्धवक्ता रस-मावसरहित हो तो संघटना असमासा, मध्यम समासा अथवा दीर्घसमासा ही होनी चाहिए करुण और विप्रलम्ब शृंगार में असमासा संघटना ही उचित है । करुण और विप्रलम्ब शृंगार कोमल रस है इनकी प्रतीति में दीर्घसमासा रचना बाधक होगी । दीर्घसमास को विच्छेद किए बिना अर्थ स्पष्ट नहीं होगा और शब्द अथवा अर्थ की किंचित् भी अस्पष्टता रसप्रतीति को शिथिल कर देगी ।

इसी प्रकार रौद्रादि रसों में दीर्घसमासा रचना ही उपयुक्त होती है । प्रसाद नामक गुण सभी संघटनाओं में आवश्यक है । प्रसाद के अभाव में समासरहित रचना भी करुण और विप्रलम्ब की अभिव्यक्ति में अक्षम होगी ।

यद्यपि आनन्दवर्धन ने संघटनानियामक के रूप में वक्ता और वाच्य का परिगणन किया है, परन्तु इनके विवेचन से स्पष्ट है कि वस्तुतः संघटना नियामकत्व रस में ही है । इस प्रकार आनन्दवर्धन ने संघटना (रीति) का रस के संदर्भ में व्याख्यान किया है ।

विषय की दृष्टि से भी संघटना नियामक तत्वों का उल्लेख किया जा सकता है काव्य के मुक्तक, प्रबंध आदि भेदों के आधार पर संघटना के भी भेद हो जाते हैं -

विषयाश्रयमप्यन्यदौचित्यं तां निबच्छति ।

काव्यप्रमेदाश्रयतः स्थिता भेदवती हि सा ॥

‘अर्थात् विषयाश्रित औचित्य भी उसका नियंत्रण करता है, काव्य प्रकारों के भेद से संघटना भी भेदवती हो जाती है’

काव्य के अनेक प्रकारों का वर्णन संस्कृत , प्राकृत और अपभ्रंश में मिलता है जैसे -

१. मुक्तक, स्वयं में परिपूर्ण स्फुट श्लोक जैसे अमरक शतक, गाथासप्तशती, आर्यासप्तशती आदि में । मुक्तक में संघटना रसाश्रित ही होगी । मुक्तक के भी अनेक भेद हैं, कुछ का वर्णन यहाँ दिया जा रहा है --

(क) सन्दानितक - जब एक क्रिया का अन्वय दो श्लोकों में हो । इसकी तथा विशेषक, कुलक और कलापक की संघटना मध्यम समासा तथा दीर्घसमासा होती है ।

(ख) विशेषक - जब एक क्रिया का अन्वय तीन श्लोकों में हो ।

(ग) कलापक - जब चार श्लोकों का एक साथ अन्वय हो ।

(घ) कुलक - जब पाँच या पाँच से अधिक श्लोक एक साथ अन्वित हों ।

२. पर्याय बन्ध : एक विषय का वर्णन करने वाला प्रकरण पर्यायबन्ध कहलाता है । प्रायः इसमें असमासा अथवा मध्यम समासा संघटना का विधान है ।

३. परिक्रिया : धर्म, अर्थ, काम , और मोक्षा इन पुरुषार्थ चतुष्टयों में से एक के संबंध में बहुत सी कथाओं का संग्रह परिक्रिया कहलाता है । इसमें संघटना की स्वतंत्रता है, क्योंकि कथाओं का वर्णन होने से रसादि का आग्रह नहीं होता ।

४. सण्डकथा : किसी दीर्घ कथा के एक अंश का वर्णन सण्डकथा में होता है ।

५. सकलकथा : संपूर्ण इतिवृत्त का कथन सकलकथा में होता है ।

६. सर्गबन्ध - (महाकाव्य) रस के अनुसार संघटना का निर्णय होता है ।

७. अभिनेयार्थ - (नाटक) में भी रस योजना ही संघटना - नियामक है ।

८- आस्थायिका :

उच्छ्वासों में विभक्त, वक्ता - प्रतिवक्ता युक्त कथा को आस्थायिका और इनसे रहित को कथा कहा जाता है ।

३.११ कथा

आस्थायिका और कथा की संघटना के विषय में भी औचित्य को ही नियामक हेतु मानना चाहिए । अर्थात् गबरकता में भी यदि वक्ता (कवि) अथवा कविनिबद्ध वक्ता रस-भाव सन्निहित है तो रस के अनुसार संघटना होनी चाहिए । यदि ऐसा नहीं है तो स्वतंत्रता है । विषय की दृष्टि से आस्थायिका में मध्यमसमासा अथवा दीर्घ समासा संघटना होनी चाहिए क्योंकि विकटबन्ध से, कठिन रचना से गद्य में सौन्दर्य आ जाता है । ऐसा प्रतीत होता है कि गद्य के उपर्युक्त विवेचन के समय आनन्दवर्धन की दृष्टि में बाणकृत कादम्बरी आस्थायिका रही होगी ।

कथा में कठिन रचना होने पर भी रसौचित्य के अनुरूप संघटना होनी चाहिए । वस्तुतः रसौचित्य ही सर्वत्र संघटनानियामक है । इतना सब विवेचन करने पश्चात्, वक्ता, वाच्य और विषय को नियामक कहते हुए भी आनन्दवर्धन पुनः कहते हैं --

‘रसबन्धोक्तमौचित्यं माति सर्वत्र संस्थिता ।’^१

अर्थात् रसबन्ध में कथित औचित्य का आश्रय लेने वाली संघटना ही सर्वत्र शोभित होती है ।

नाटक में नियमतः असमासा रचना होनी चाहिए । क्योंकि दीर्घसमासा अथवा मध्यमसमासा रचना होने पर सामाजिक को उसका अर्थ समझने में कठिनाई होगी, फलतः रसामिव्यक्ति शिथिल होगी ।

३.१२ प्रबन्ध व्यञ्जकता

प्रबन्धकाव्य में रसादि के प्रकाशन के विषय में आनन्दवर्धन ने विस्तार से पाँच योजनाओं का विवेचन किया है -

१. विभाव, स्थायी भाव, अनुभाव और संचारियों के औचित्य से सुन्दर ऐतिहासिक अथवा कल्पनाप्रसूत कथाशरीर का निर्माण -

विभावानुभावसंचार्यौचित्यचारुणः ।

विधिः कथाशरीरस्य वृत्तस्योत्प्रेक्षितस्य वा ॥^१

वृत्त का तात्पर्य पूर्वघटित अथवा ऐतिहासिक है तथा उत्प्रेक्षित का काल्पनिक । विभावों के औचित्य लोक तथा मरत के नाट्यशास्त्र में प्रसिद्ध है, जैसे कथानायक कुलीन हो इत्यादि । पात्र की प्रकृति - उत्तम, मध्यम, अधम अथवा दिव्य -- के अनुकूल भाव का औचित्य होना चाहिए । इसका तात्पर्य यह है कि मनुष्य पात्र में देवपात्रों जैसा उत्साह दिखाना अथवा देव पात्रों की मानव जैसी प्रकृति दिखाना औचित्य होगा । मनुष्य राजा के प्रसंग में सात-समुद्र पार करने के उत्साह का वर्णन अनुचित ही होगा । अतः स्थायीभाव का निर्बंधन पात्र की प्रकृति के अनुरूप होना चाहिए । औचित्य रसमग्न का सबसे बड़ा कारण है, अतः औचित्य का अनुसरण करना चाहिए वही रस का मूल रहस्य है -

अनौचित्यादृते नान्यद् रसमंगस्य कारणम् ।

प्रसिद्धौचित्यबन्धस्तु रसस्योपनिषत् परा ॥^१

भरत ने इसीलिए नाटक में प्रस्थात कथावस्तु और प्रस्थात उदात्त नायक आवश्यक माना है । प्रस्थात होने के कारण कवि को कोई प्रम नहीं होता ।

जैसे उत्साह स्थायीभाव के वर्णन में औचित्य की अपेक्षा है वैसे रति-भाव के निर्बंधन में औचित्य का ध्यस्त रहना परमावश्यक है । संयोग के दृश्यों को दिखलाना जैसे नाटक में वर्जित है, वैसे ही काव्य में भी उसका वर्णन असम्यक्ता दोष होगा । अतः इसमें औचित्य का निर्वह अनिवार्य है । फिर शृंगार केवल सुरतवर्णन रूप ही तो नहीं है, उसके और अनेक रूप हैं, उत्तम प्रकृति के पात्रों में उनका वर्णन करना चाहिए । इसी प्रकार अनुभावों के वर्णन में औचित्य का निर्वह करना रसव्यञ्जना के लिए अपरिहार्य है ।

ऐतिहासिक कथावस्तु में से रसपूर्ण अंशों को ही ग्रहण करना चाहिए । कल्पित कथावस्तु में अधिक सावधान रहने की आवश्यकता है । थोड़ी भी असावधानी कवि के अव्युत्पत्तिकृत दोष को प्रदर्शित करेगी । अतः कल्पित कथावस्तु का निर्माण इस प्रकार किया जाना चाहिए कि वह सब को रसपूर्ण प्रतीत हो । यह विभावों के औचित्य का म्तीमांति अनुसरण करने पर ही संभव है । ऐतिहासिक कथा में रसविरोधिनी स्वच्छा का प्रयोग रस विधातक होता है ।

२. ऐतिहासिक कथा के रस विरोधी प्रसंग को त्याग कर अपनी कल्पना से रसोचित प्रसंग का आकलन -

हतिवृत्तवशायातां त्यक्त्वा अनुगुणां स्थितिम् ।

उत्प्रेक्ष्याप्यन्तरामीष्टरसौचित्यकथोन्यः ॥^२

१. ध्व०, आ० वि०, पृ. १६०

२. वही, पृ. १८८

अर्थात् ऐतिहासिक इतिवृत्त की ऐतिहासिकता से प्राप्त भी, अमीष्ट रस के प्रतिकूल स्थिति को त्यागकर, अमीष्ट रस के अनुकूल, कल्पना से कथा का निर्माण करना चाहिए। उदाहरणार्थ 'अमिताभ शाकुन्तलम्' में जैसा शकुन्तला का प्रत्याख्यान वर्णित है, वैसा इतिहास में नहीं है, पर कालिदास ने अमीष्ट रस के अनुकूल स्थिति का निर्माण अपनी कल्पना से किया है। अतः कथा में अमीष्ट रस के विपरीत स्थल हों तो उन्हें छोड़ कर अपनी कल्पना से नूतन कथा का निर्माण करना चाहिए।

३. प्रबन्ध के रसव्यञ्जकत्व का तीसरा हेतु है - चाट्यशास्त्रोक्त, मूल, प्रतिमूल, गर्भ, विमर्श और निर्वहण आदि पाँच सन्धियों और सन्ध्यङ्गों का रसानुरूप प्रयोग। यह प्रयोग शास्त्रनिर्देशित नियमों का पालन करने की दृष्टि से ही नहीं होना चाहिए बल्कि रसामिव्यक्ति के उद्देश्य से इनका समावेश किया जाना चाहिए --

सन्धिसन्ध्यङ्गघटनं रसामिव्यक्त्यपेक्षया ।

न तु केवलया शास्त्रस्थितिसम्पादनेच्छया ॥^१

४. कथा के बीच - बीच में रस का उद्दीपन तथा प्रशमन। तथा प्रधानरस के विच्छिन्न होने पर उसका पुनः अनुसंधान ।

उद्दीपनप्रशमने यथावसरमन्तरा ।

रसस्यारब्धविभ्रान्तैरनुसन्धानं अंगितः ॥^२

५. प्रयोग की पूर्ण शक्ति होने पर भी रस के अनुरूप ही अलंकार-प्रयोग।

अलंकारीनां शक्तावप्यानुरूप्येण योजनम्^३

१. ध्व०, आ० वि०, पृ. १८८

२. वही

३. वही

समर्थ कवि भी कभी-कभी अलंकार रचना में मग्न हो जाते हैं और रस बंध को उपेक्षा कर देते हैं , इसलिये यह कहा गया है कि अलंकार-रचना की शक्ति होने पर भी उसके प्रयोग में कवि को रसानुरूपता का ध्यान रखना चाहिए ।

अ ट या य - ४

रस-विरोध, अंगीरस, शांत रस और भाव संपदा का समाहार

४.१ रस विरोध और उनका परिहार

काव्य में रस प्रतीयमान अर्थ के रूप में रहता है - यही रस सङ्मुख की मानसी साक्षात्कारात्मिका प्रतीति द्वारा अनुभूत होता है । यदि काव्य में प्रतीयमान रस निर्विघ्न नहीं है तो उसकी प्रतीति भी निर्विघ्न नहीं होगी । अतः कवि के लिए आवश्यक हो जाता है कि वह प्रयत्नपूर्वक, रसप्रतीति में व्याधात उत्पन्न करने वाली परिस्थितियों का परिहार करे । आनन्दवर्धन ने इसी स्थिति की कल्पना कर ली है --

प्रबन्धे मुक्तके वापि रसादीन् बन्धुमिच्छता ।

यत्नः कार्यः सुमतिना परिहारे विरोधिनाम् ॥^१

(प्रबन्ध काव्य में अथवा मुक्तक काव्य में (प्रबन्धे मुक्तके वापि) रसादि का निबन्धन करने की इच्छा वाले (रसादीन् बन्धुमिच्छता), बुद्धिमान को (सुमतिना), विरोधियों के परिहार में यत्न करना चाहिए (यत्नः विरोधिनां परिहारे कार्यः))

आनन्दवर्धन ने रस-निर्बधन की प्रक्रिया में विरोध उत्पन्न करने वाले पांच कारणों का विवेचन किया है :

(१) मुख्य रस के विरोधी रस से संबद्ध विभाव्यादि का ग्रहण -(विरोधि रस सम्बन्धिविभाव्यादिपरिग्रहः)

इसका तात्पर्य यह है कि प्रबन्ध अथवा मुक्तक में कोई एक रस मुख्य होता है । यदि उस मुख्य रस के विरोधी रस के विभाव्यादियों का निर्बधन उस रस के साथ किया गया तो उस रस की प्रतीति में व्याघात होगा । उदाहरणार्थ, कवि शांत रस के विभाव्यादि का वर्णन कर रहा है और तुरन्त बाद ही शृंगार रस के विभाव्यों का वर्णन प्रारम्भ कर देता है तो सहृदय की शान्त रस-प्रतीति में बाधा होगी । शांत और शृंगार का नित्य विरोध होने से ऐसा वर्णन दोषपूर्ण होगा ।

इसी प्रकार विरोधी रस के व्यभिचारी भावों का ग्रहण भी रस-विधातक होता है । जैसे प्रियतम के प्रति कुपित कामिनियों के प्रसंग में यदि यह कहा जाय कि यह सुन्दर शरीर अथवा जीवन नाशवान है, अन्ततः सभी को मरना है, क्यों समय व्यर्थ करती हो, मान जाओ आदि, तो यह रसानुकूल कथन नहीं होगा । कविराज विश्वनाथ ने इसका उदाहरण -

‘मानं मा कुरु तन्वंगि ज्ञात्वा यौवनमस्थिरम्’
अर्थात् ‘तन्वंगि, यौवन अस्थिर है, यह जानकर मान छोड़ दो ।
पं० रामदत्त मिश्र ने बच्चन की कविता का उदाहरण दिया है --

इस पार प्रिये मधु है तुम लो,
उस पार न जाने क्या होगा ।^२

१. सा.द., विमला टीका, पृ. २४६

२. काव्यदर्पण, रा.द.मिश्र, पृ. ३०३

बच्चन की उपर्युक्त कविता पंक्ति में 'उस पार' का चिंतन शान्त रस का विभाव है। पर प्रथम पंक्ति शृंगार भाव की व्यंजक है। इस प्रकार यहाँ शृंगार और शान्त परस्पर विरोधी रसों के विभावों का निर्बंधन साथ साथ हुआ है।

(2) (रस से) संबद्ध होने पर भी अन्य वस्तु का अधिक विस्तार से वर्णन - (विस्तरेणाऽन्यस्यापि वस्तुनोऽन्यस्य वर्णनम्)

इसका तात्पर्य यह है कि रस से संबद्ध, पर उससे भिन्न वस्तु का अधिक विस्तार से वर्णन रस-विधातक होता है। वास्तव में आनन्दवर्धन रस को अत्यधिक महत्वपूर्ण मानते हैं - रस-प्रतीति में अन्य कोई प्रतीति नहीं हो सकती। यदि अन्य वस्तु की प्रतीति होती है तो रसानुभूति में बाधा होगी। उदाहरण के लिए नायक - नायिका के पर्वत विहार के वर्णन का शृंगारमय प्रसंग है, यदि इस प्रसंग में कवि पर्वत के सौन्दर्य का विस्तारपूर्वक वर्णन करने लग जाय तो रस-प्रतीति में बाधा होगी। मम्मट ने इस को 'अंगस्याप्यतिविस्तृति' दोष कहा है। यहाँ अंग के अंतर्गत, वस्तु और पात्र का भी समावेश है। मम्मट ने इस प्रसंग में 'हयग्रीववध' काव्य में हयग्रीव के क्रियाकलापों के वर्णन को उदाहरण रूप में निर्दिष्ट किया है। कविराज विश्वनाथ ने 'किरातार्जुनीयम्' के आठवें सर्ग में सुरांगनाओं के विलास वर्णन को इस दोष का उदाहरण कहा है। सब यह है कि अंग रूप में निबद्धनीय रस, वस्तु अथवा पात्र जब अंगी रूप में वर्णन किया जाने लगे या उसका वर्णन ऐसा हो कि अंगी रस उसके समझा फीका लगने लगे तो यह वर्णन दोष अथवा रसविरोधी ही कहा जाएगा। परन्तु, यह वर्णन यदि औचित्य की सीमा में हो तो मुख्य रस का उत्कर्ष हेतु होगा।

(3) अनवसर में रस को विच्छिन्न करना अथवा अवसर न होने पर भी विस्तार करना (अकाण्ड एव विच्छित्तिरकाण्डे च प्रकाशनम्)

अनवसर में रस को विच्छिन्न करने का स्पष्टीकरण स्वयं आनन्दवर्धन ने इस प्रकार किया है। कवि किसी नायक का ऐसी नायिका से

प्रेम वर्णन करता है जो स्वयं भी उसे चाहती है - प्रेम पुष्ट होता हुआ भी दिखलाया गया है - अब यदि कवि उनके समागम के त्पाय का आयोजन करने के स्थान पर किसी अन्य व्यापार का वर्णन करने लगे तो सहृदय को ऐसा प्रतीत होगा जैसे भाव अपनी चरमसीमा तक पहुंचते - पहुंचते रुक कैसे गया ? बाधा क्यों हो गई ?

मम्मट ने इसे 'अकाण्डे ह्रैदः' दोष कहा है, तथा महावीर चरित के द्वितीय अंक से, राम-परशुराम संवाद का उदाहरण दिया है, जब राम वीर रस के चरम बिन्दु पर कहते हैं - 'मैं कंकन खोलने जा रहा हूं।' तो रस प्रतीति में बाधा होती है। परन्तु इस स्थिति का कलात्मक प्रयोग भी किया जा सकता है जैसा डा० नगेन्द्र^१ ने निर्देश किया है - 'काव्य में जहाँ कवि नाटकीय प्रभाव उत्पन्न करना चाहता है इस प्रकार के प्रयोग प्रायः चमत्कार की वृद्धि करते हैं।' परन्तु कलात्मक प्रयोग का जो उदाहरण रामचरितमानस से दिया गया है, वह कुछ और ही प्रकार का है --

'आह गये हनुमान ज्यों करुणा में वीर रस'
यह परिस्थिति की अपेक्षा से कहा गया है - करुणा के वातावरण में जैसे रकारक उत्साह आ जाय वैसे ही लक्ष्मण के वियोग में दुखी श्री राम और बानर समाज में, हनुमान के आने से उत्साह छा गया। यहाँ 'करुणा' और 'वीर' लाक्षणिक प्रयोग हैं।

अवसर में रस प्रकाशना भी रस विरोध की स्थिति है। जैसे, नाना वीरों के विनाशक कल्पप्रलय के समान भीषण संग्राम के प्रारंभ हो जाने पर विप्रलम्भ शृंगार के प्रसंग के बिना और बिना किसी उचित कारण के रामचन्द्र सरीसै देवपुरुष का भी शृंगार कथा में पड़ जाने का वर्णन करने में।^२

१. रस - सिद्धान्त, डा० नगेन्द्र, पृ. २६६

२. ध्व०... आ० वि०, पृ. २१५

मम्मट ने इस प्रसंग में 'वैणिसंहार' नाटक के द्वितीय अंक में महामारुत का युद्ध प्रारंभ हो जाने पर दुर्योधन और मानुमती के शृंगार वर्णन का उदाहरण दिया है। लोक में भी इस औचित्य का पालन अपरिहार्य है।

ऋतः इतिहास - कथाओं के निर्वर्धन में भी अंग और अंगी का ध्यान रक्ता आवश्यक है, ऐसा न करने पर दोष स्वामाविक है।

(४) परिपुष्ट रस का भी पुनः पुनः उदीपन दिखलाना - (परिष्केणं गतस्यापि पीनः पुन्येन दीपनम्)

आनन्दवर्धन का कथन है कि 'अपने विमावादि से परिपुष्ट और उपमुक्त रस, बार-बार स्पर्श करने से मुरझाये हुए पुष्प के समान मलिन हो जाता है।' मम्मट ने भी इसे 'दीप्ति पुनः पुनः' कहा है। डा० नगेन्द्र ने प्रियप्रवास के कतिपय सर्गों में विप्रलम्भ की पुनः पुनः दीप्ति का संकेत किया है। वस्तुतः रसपूर्ण स्थिति का भी पुनः पुनः कथन उसे नीरस बना देता है। परिपुष्ट रस की बार-बार दीप्ति दिखलाने से उसका आकर्षण समाप्त हो जाता है, चमत्कार की हानि होती है।

(५) व्यवहार का औचित्य (वृत्त्यौचित्यम्)

जैसे नायक के प्रति किसी नायिका का उचित हाव-भाव बिना स्वर्य सम्भोगामित्वाण-कथन। इस प्रकार का कथन अनुचित है, ऋतः यह व्यवहार का औचित्य कहलाता है। इसके अतिरिक्त मारुती, कैशिकी आदि वृत्तियों का अविषय में निबन्धन भी रस विरोध का हेतु होता है मरुत ने नाट्य शास्त्र में कैशिकी, सात्वती, मारुती और आरमटी इन पाँच वृत्तियों के लक्षण दिए हैं, इनके प्रयोग की पृथक्-पृथक् स्थितियाँ हैं। अक्सर में इनका प्रयोग औचित्य का कारण होता है।

इस प्रकार आनन्दवर्धन ने पाँच रस-विरोधी स्थितियों का निर्देश किया है। संस्कृत काव्यशास्त्र की रस-विरोध विवेचन परंपरा में यही पाँच विस्तृत होकर परिगणित होते रहे। मम्मट ने उन्हें रस-दोष के नाम से स्वीकार किया है --

व्यभिचारि-रस-स्थायिमावानां शब्दवाच्यता ।

कष्टकल्पनया व्यक्तिरनुभावविभावयोः ॥

प्रतिकूलविभावादिग्रहो दीप्ति पुनः पुनः ।

अकाण्डे प्रथनच्छेदो अंगस्याप्यतिविस्तृतिः ॥

अंगिनोऽनुसन्धानं प्रकृतीनां विपर्ययः ।

अंगस्याभिधानं च रसदोषाः स्यूरीदृशाः ॥

मम्मट के इस रस दोष परिगणन में तीन अधिक हैं -

(१) व्यभिचारि - रस और स्थायिभावों की शब्दवाच्यता । अर्थात् रस भाव आदि स्वशब्द वाच्य नहीं होते, रसादि सदैव व्यंग्य होते हैं। अतः रस आदि का शब्दज्ञः प्रयोग नहीं किया जाना चाहिए जैसे 'एवं वादिनि देवर्णो' आदि श्लोक में पार्वती की लज्जा उसके अनुभावों से ही प्रकट हो जाती है, लज्जा भाव वहाँ व्यंग्य है। स्वशब्द से कथित होकर रसादि में भावोत्प्रेरण की सामर्थ्य नहीं रहती। रसादि की प्रतीति तो विभावमुख ही होती है। डा० नगेन्द्र ने इस दोष के उदाहरण स्वरूप साकेत से कुछ पंक्तियाँ दी हैं -

सीता भी नाता तोड़ गई,

इस वृद्ध ससुर को छोड़ गई ।

उर्मिला बहू की बड़ी बहन,

किस माँति करुँ मैं शोक सत्न ?

इस उद्धरण में 'शोक' का तथ्य कथन मात्र है। सहृदय को भी रसात्मक प्रतीति नहीं होती।

परन्तु अनेक स्थल ऐसे भी होते हैं जहाँ रस, भावादि का स्व शब्द कथन दोषपूर्ण नहीं लगता । डा० नगेन्द्र ने कामायनी का यह उदाहरण दिया है -

प्रलय में भी बच रहे हम, फिर मिलन का मोद,

रहा मिलने को बचा सूनै जगत की गोद।

ज्योत्सना सी निकल आई । पार कर नीहार,

प्रणय-विधु है सड़ा नम में लिए तारक-हार । (का.प्र.सं.पृ.६२)

‘कामायनी’ के उपर्युक्त छन्द में ‘प्रणय’ का स्वशब्द से कथन है, परन्तु इसमें दोष प्रतीत नहीं होता । इन पंक्तियों को रस-हीन नहीं कहा जा सकता । अतः सर्वत्र रस, स्थायी और व्यभिचारी भावों का शब्दशः कथन दोष नहीं होता ।

(२) मम्मट ने विभावों की कष्ट कल्पना को भी दोष कहा है । इसका तात्पर्य यह है कि रसादि के विभावों की स्पष्ट प्रतीति होनी चाहिए । यदि विभावों का वर्णन स्पष्टतः नहीं है तो सद्बुद्धि निर्णय ही नहीं कर पाएगा कि विभाव किस स्थिति के द्योतक हैं - जैसे -

उठति गिरति फिर-फिर उठति, उठि-उठि गिरि-गिरि जाति
कहा करौं कासे कहों, क्यों जीवै यह राति ।।

पंक्तियों में यह ज्ञात नहीं होता कि नायिका की यह दशा किस कारण से है । विरह और साधारण व्याधि दोनों में ही यह स्थिति संभव है । अतः विभावों का निश्चित और स्पष्ट कथन रसादि की प्रतीति के लिए आवश्यक है ।

(३) त्रैगी रस का अनुसंधान । अर्थात् कवि को इस बात का सतत प्रयत्न करना चाहिए कि प्रधान रस तिरोहित होता प्रतीत न हो ।

उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट है कि संस्कृत काव्य शास्त्र में रस-दोष-विवेचन का आधार आनन्दवर्धनकृत रस-विरोध प्रकरण ही है । निष्कर्षतः

आनन्दवर्धन^१ ने कहा है -

१. सुकवियों के व्यापार के मुख्य विषय रसादि हैं,
अतः रसादि के निबन्धन में कवियों को प्रमादरहित रहकर प्रयत्न करना चाहिए ।

२. 'कविता की नीरसता', कवि के लिए सबसे बड़ा अपशब्द है । ऐसे कवि को यश नहीं मिलता ।

३. यदि पूर्वकाल में रस-विरोध परिहार के नियमों को मंग कर काव्य-रचना करने वाले कवि हो गए हैं तो उन्हें रदाहरण मानकर भी नियम मंग नहीं करना चाहिए ।

४. जो नीतिनिर्देश ऊपर किए गए हैं, वे महाकवियों के अनुसार ही हैं ।

४.२ विरोधी रसों के निबन्धन का नियम

काव्य में विरोधी रसों के निरूपण से दोष का कथन इसलिये किया गया है कि इससे प्रधान रस के निर्वह में बाधा उत्पन्न होती है । यदि प्रधान रस परिपोष को प्राप्त हो चुका होता तो विरोधी रसों के निबन्धन में भी कोई दोष नहीं है । विरोधी रसों का यह निबन्धन दो प्रकार से हो सकता है, (१) बाध्य रूप से अथवा (२) अंग रूप से ।

विवक्षिते रसे लब्धप्रतिष्ठे तु विरोधिनाम् ।

बाध्यानामंगमाव वा प्राप्तानामुक्तिरच्छ्ला ॥

विरोधी रसों का बाध्य रूप में वर्णन प्रधान रस का परिपोषक ही होता है । बाध्य रूप में वर्णन का अर्थ है विरोधी रसों का अमिम्ब दिखाना । इसका तात्पर्य यह हुआ कि विरोधी रसों के अंगों का वर्णन इस प्रकार

किया जाएगा कि वे प्रधान रस से अभिभूत प्रतीत हों ।^१ इस प्रकार निर्बंधित विरोधी रसों के अंग प्रधान रस के पोषक ही होंगे, उनका विरोध - भाव तिरोहित हो जायेगा ।

१. विरोधी रस को प्रधान (अंगी) रस के अंग रूप में प्रस्तुत किये जाने से कोई हानि नहीं है ।^२ विरोधी रसों का अंग भाव दो प्रकार का हो सकता है -- (१) स्वामाविक और (२) समारोपित स्वामाविक अंग भाव वाले रस के वर्णन में विरोध का प्रश्न ही नहीं उठता । जैसे विप्रलम्भ शृंगार में व्याधि उसका स्वामाविक अंगभूत है अतः विप्रलम्भ शृंगार में व्याधि का वर्णन दोषपूर्ण नहीं है, परन्तु जो विप्रलम्भ के स्वामाविक अंग नहीं है, उनके निबंधन में दोष होगा । वास्तव में व्याधि करुण का भी अंग है, करुण और शृंगार में विरोध भाव है । परन्तु करुण का अंग होते हुए भी व्याधि वियोग शृंगार का अंग है अतः वियोग शृंगार के अंग रूप में व्याधि का कथन दोषपूर्ण नहीं होगा, परन्तु करुण के अन्य अंग जैसे आलस्य, उग्रता, जुगुप्सा आदि, जो शृंगार के अंग नहीं है, का वियोग शृंगार में अंग रूप में वर्णन दोषपूर्ण ही माना जाएगा । 'मरण' यद्यपि विप्रलम्भ का अंग हो सकता है, पर उसका वर्णन नहीं करना चाहिए । आश्रय का नाश होने पर तो रस का नाश होगा ही । यह ठीक है कि मरण के वर्णन से करुण का परिपोषण होगा, पर करुण प्रस्तुत अथवा प्रधान रस

१. स्वसामग्र्या लक्षपरिपोणे तु विवक्षिते रसे विरोधिनां, विरोधि-
रसागिनां, बाध्यानामंगमाव वा प्राप्तानां सतामुक्तिरदोषः ।

बाध्यत्वं हि विरोधिनां शक्याभिभवत्वे सति, नान्यथा । तथा च
तेषामुक्तिः प्रस्तुतरसपरिपोणायैव सम्पद्यते । ध्व०, आ० वि०, पृ. २१८

२. अंगमाव प्राप्तानां च तेषां विरोधित्वमेव निवर्तते । - वही

तो हे नहीं अतः उसका पोषण अभीष्ट ही नहीं है । इसलिए मरण का वर्णन करने से अभीष्ट वियोग शृंगार का विच्छेद हो जायेगा । जहाँ करुण रस ही प्रधान अथवा प्रस्तुत रस हो, वहाँ 'मरण' का वर्णन भी दोषपूर्ण नहीं होगा ।

विरोधी रस के अंगों का बाध्यत्वेन वर्णन करने सेमी रस विरोध नहीं होता । जैसे निम्नलिखित उदाहरण में --

ज्वाकार्यं शशलक्षणः क्व च कुलं, भूयोऽपि दुश्येत सा,
दोषाणां प्रशमाय मे नुतमहो, कोपेऽपि कान्तं मुक्त्वा ।
किं वदन्त्यन्त्यकल्मषाः कृतधियः, स्वप्नेऽपि सा दुर्लभा,
चेतः स्वास्थायमुपहि कः स्तु युवा, घन्योऽघरं पास्यति ॥

उपर्युक्त श्लोक में विरोधी भावों का कथन है, परन्तु इस प्रकार है कि एक भाव द्वितीय के द्वारा बाधित हो जाता है। इसका विश्लेषण निम्न लिखित है -

१. कहाँ यह कार्य कहाँ उज्ज्वल चंद्रवंश ।..... (वितर्क)
२. क्या वह पुनः दिक्ताई देगी ? (श्रोतृसूच्य)
३. मैंने दोनों (कामादि) के प्रशमन हेतु शास्त्रों
का श्रवण किया था । . (मति)
४. क्रोध में भी मुख कैसा सुन्दर था । (स्मरण)
५. पुण्यात्मा मेरे इस कार्य को क्या कहेंगे ? (शंका)
६. स्वप्न में भी दुर्लभ है । (देन्य)
७. क्षिप्त धैर्य घर । (धृति)
८. न जाने कौन माग्यशाली उसके अधरामृत का
पान करेगा । (चिन्ता)

उपर्युक्त भावों में से वितर्क, मति, शंका, धृति, ये चार शान्त रस के संचारी भाव हैं। शेष चार शृंगार रस के। एक ही आलंबन में शान्त और शृंगार का वर्णन दोष है क्योंकि शृंगार और शान्त में नित्य विरोध है। परन्तु उपर्युक्त वर्णन में शान्त रस के संचारी का बाध शृंगार के संचारी से होता है - वितर्क का औत्पुक्य से, मति का स्मरण से, शंका का दैन्य से और धृति का चिन्ता से बाध्यत्वेन वर्णन है। इसलिये यहाँ दोष नहीं है। इस श्लोक में उर्वशी के स्वर्ग चले जाने के उपरान्त राजा पुरुरवा के मन में उठते विचार संघर्ष की अभिव्यक्ति है।

२. परस्पर विरोधी रसांग भी अंगरूप में वर्णित होकर अविरौधी हो जाते हैं। स्वामाविक अंगरूपता प्राप्ति का उदाहरण निम्नलिखित श्लोक में देखा जा सकता है -

प्रमिमरतिमलसहृदयतां प्रलयं मूर्च्छां तमः शरीरसादम् ।

मरणां च जलदमुज्जर्जं प्रसह्य कुरुते विष्णं वियोगिनीनाम् ॥^१

(मैष्टरूप सर्प से उत्पन्न विष्णु वियोगिनियों को (जलद मुज्जर्ज विष्णु वियोगिनीनाम्) चक्कर, बैचनी, मूर्च्छा, तम, शरीरसन्नता उत्पन्न कर देता है।)

उपर्युक्त श्लोक में प्रम आदि 'व्याधि' के अनुभाव हैं। व्याधि करुण का भाव है, परन्तु ये वियोग शृंगार में भी संभव हैं, अतः यहाँ व्याधि के अनुभाव स्वामाविक अंगरूपता को प्राप्त हो गए हैं।

समारोपित अंगरूपता का उदाहरण इस श्लोक में देखा जा सकता है-

पाण्डुदार्यं वदनं हृदयं सरसं तवालसं च वपुः ।

अक्षेदयति नितान्तं दीत्रियरोगं सति हृदन्तः ॥^२

१. ध्व०, आ० वि०, पृ. १२१

२. वही, पृ. २२३

(हे सखि । तेरा पीला चैहरा (पाण्डुदामं वदनम्), सरसहृदय (सरसं हृदयम्) और तेरी अलस देह (च तव अलसं वपुः), हृदय स्थित असाध्य रोग की सूचना देते हैं (हृदन्तः दौत्रियरोगं आवेदयति))

यहाँ करुण रसोचित व्याधि का वर्णन है, परन्तु श्लेष से उसका आरोप विप्रलम्भ शृंगार में भी कर लिया गया है । इस प्रकार का वर्णन भी दोषपूर्ण नहीं है ।

३. यदि वाच्य-वाक्य में प्रधान भाव कोई अन्य हो और दो परस्पर विरोधी रस उस प्रधान भाव के अंग रूप में वर्णित हों तो भी रस-विरोध नहीं होता । जैसे 'दिप्यते हस्तावलग्नः' श्लोक में प्रधान भाव मगवान शिव के प्रभावातिशय के प्रति मक्ति है । ईर्ष्या विप्रलम्भ और करुण, दोनों परस्पर विरोधी रस उस प्रधान भाव के अंग हैं । इस प्रकार से दो विरोधियों का, किसी अन्य के अंग रूप में वर्णन भी दोषपूर्ण नहीं होता ।

पुनः यह ध्यातव्य है कि दो विरोधी रसों का विधि रूप में निबन्धन किया जाय तो दोष होता है, अनुवादरूप निबन्धन में नहीं । विधि और अनुवाद का प्रस्तुत प्रसंग में क्रमशः प्रधान तथा 'गोण' अर्थ है ।

रसों को वाक्यार्थरूप स्वीकार किया जाता है । जब वाच्य रूप वाक्यार्थ में विधि और अनुवादरूपता रह सकती है तो वाच्य से आदिप्लुत रस में भी विधि और अनुवादरूपता रह सकती है । अथवा जैसे किसी तीसरे प्रधान के साथ दो परस्पर विरुद्ध सहकारी मिलकर कार्य करते हैं वैसे ही दो परस्पर विरुद्ध रस किसी तीसरे प्रधान रस के अंगभूत हो सकते हैं । और विरुद्धत्व तब होता है जब एक कारण से, एक साथ, विरुद्ध परिणामों का उत्पादन हो, दो विरोधियों के सहकारित्व में विरोध नहीं है ।

काव्य में उपर्युक्त तर्क ठीक है कि दो परस्पर विरोधी रस किसी तीसरे के अंग बन सकते हैं, पर नाटक में इसका अभिनय कैसे होगा ? इसका समाधान 'दिप्ति हस्तावलग्नः' आदि के अभिनय को समझाकर किया गया है। इस श्लोक में शिव के प्रताप को प्रकट करने में करुण रस अधिक सहायक है अतः प्रकरण से वही अधिक संबद्ध भी है। विप्रलम्ब शृंगार तो उपमा के बल से आदिष्ठ होता है। अतएव अभिनय करते समय करुणारस को प्रधान मानकर प्रथमतः 'साञ्जुनेत्रोत्पलामिः' तक का अभिनय करना चाहिए, फिर 'कामीवाद्रापराधः' को जरा प्रणयकोचित अभिनय करके प्रकट करना चाहिए, फिर 'स दह्नु दुरिति' को उग्र होकर शिव के प्रभाव को प्रकट करते हुए अभिनय को समाप्त करना चाहिए।

इतना ही नहीं कभी वाक्यार्थरूप करुणारस के विषय को उसी प्रकार के वाक्यार्थरूप शृंगार विषय के साथ चमत्कारपूर्ण ढंग से जोड़ देने पर वह शृंगारविषय करुण का पोषक हो जाता है - जैसे,

अयं स रसानोत्कर्षी पीनस्तनविमर्दनः ।

नाम्युरुजधनस्पर्शी नीवीविस्त्रंसनः करः ॥

(करघनी को हटानेवाला, पुष्ट स्तनों को मर्दन करने वाला, नामि, जंघा और नितंब का स्पर्श करने वाला यह वही हाथ है)

इस प्रकार विरोधी रसों का भी निबन्धन किया जा सकता है। आनन्दवर्धन रसों के इस निबन्धन में भी किसी परंपरा से बद्ध नहीं हैं, वे व्यवहार में जो काव्य उपलब्ध हैं, उसी के आधार पर अपनी व्याख्या प्रस्तुत करते हैं। क्या भाव वर्णन के संदर्भ में दिए गए उपर्युक्त नियमों को किसी भी काल अथवा देश की कविता पर लागू नहीं किया जा सकता। ये नियम सहृदय की रस प्रतीति को ध्यान में रखकर ही कहे गए हैं।

४.३ काव्य में एक ही रस का निर्बन्धन

यद्यपि प्रबन्ध काव्य में अनेक रसों का समावेश होता है, परन्तु प्रधानता किसी एक रस की ही होनी चाहिए। इस प्रधान रस को ही अंगी रस कहते हैं।

प्रसिद्धेऽपि प्रबन्धानां नानारसनिबन्धने ।

एको रसः अंगी कर्तव्यः तेषामुत्कर्णमिच्छता ॥

क्योंकि अंगीरस स्थायी रूप से समस्त प्रबंध में व्याप्त रहता है, स्थायी रूप से प्रतीत होता है अतः अन्य रसों से इस अंगी रस का विघात नहीं होता।

अंगी रस प्रबन्धकाव्य में अन्य रसों की अपेक्षा प्रथम प्रस्तुत होता है तथा पुनः पुनः उपलब्ध होता रहता है। सम्पूर्ण प्रबंध में वर्तमान अंगी रस इसीलिए किसी एक को बनाना चाहिए। जिस प्रकार प्रबन्ध काव्य में एक प्रधान कार्य होता है और अन्य कार्यव्यापार उसी एक प्रधान कार्य के पोषक होते हैं वैसे ही प्रबंध काव्य में एक प्रधान रस होना चाहिए, अन्य रस उसी के पोषण कार्य का संपादन करते हैं।

सामान्यतः रसों में परस्पर दो प्रकार का विरोध होता है -
(१) सहानवस्थान विरोध, अर्थात् दो रस समान स्थिति में एक साथ नहीं रह सकते। (२) द्वितीय प्रकार का बध्यघातक विरोध है, अर्थात् एक के उदय होने से दूसरे का अवसान होता हो, जैसे घातक के उदय से (प्रकट होने से) बध्य का बध होता है।

जिन रसों में प्रथम प्रकार का (सहानवस्थान) विरोध है, उनका अंगीगमि भाव हो सकता है। जैसे - वीर और शृंगार, शृंगार और हास्य, रौद्र और शृंगार, रौद्र और क्लृप्ता, शृंगार और अद्भुत, इन रसों का अंगीगमि भाव संभव है। परन्तु शृंगार और वीमत्स, वीर और भयानक, शान्त और रौद्र में परस्पर बध्यघातक भाव विरोध है। शृंगार में आलंबन

के प्रति रति होती है, वीमत्स में आलंबन से पलायन का भाव होता है ऐसी स्थिति में वीमत्स के उदय होते ही शृंगार का नाश स्वामाधिक है ।

प्रबंधकाव्य में अंगीरस की अपेक्षा अन्य रसों के परिपोष के विषय में आनंदवर्धन ने तीन संकेत दिए हैं --

(१) प्रधान रस की अपेक्षा अविरोधी रस का अत्यन्त आधिक्य नहीं करना चाहिए । जैसे -

एकतो रोदिति प्रिया अन्यतः समरतूर्यनिर्घोषः ।

स्नेहेन रणरसेन च मटस्य दोलायितं हृदयम् ॥

एक ओर प्रिया रो रही है, दूसरी ओर युद्ध के बाजों का घोष है, स्नेह और रणरस से वीर का हृदय दोलायमान हो रहा है ।

इस श्लोक में सहानवस्थान विरोधी शृंगार और वीर का वर्णन है । दोनों का साम्य है , इसीलिए अविरोध है, अतः इस सीमा तक ही दूसरे रस को परिपोष देना चाहिए, इससे अधिक नहीं ।

(२) या तो अंगी रस के दिरुद्ध व्यभिचारी भावों का निवेश ही न किया जाय, अथवा निवेश किया भी जाय तो उन्हें तुरन्त अंगी रस के व्यभिचारी भावों में परिवर्तित कर दिया जाय ।

(३) अंगभूत रस का परिपोष करने पर भी उसकी अंगरूपता का ध्यान सदैव रखना चाहिए ।

उपर्युक्त संकेतों का सार यह है कि अंगी रस के समान अन्य रस का परिपोष नहीं किया जाना चाहिए ।

एकाग्र्य में विरोधी रसों के विरोध-परिहार की विधि

प्रधान रस और विरोधी रस यदि एकाधिकरण्य विरोधी हों, अर्थात् एक स्थान पर न रह सकते हों , जैसे वीर और मयानक, तो उन्हें भिन्न आश्रयों में कर देना चाहिए । यदि वीर और मयानक का ही प्रसंग हो तो वीर को नायक में दिखाना चाहिए और मयानक को प्रतिनायक में । ऐसी स्थिति में दोनों ही रस परिपुष्ट हो सकते हैं ।

४.४ नैरन्तर्य विरोधी रसों के विरोध-परिहार की विधि

जब दो रस अव्यवहित रूप से पास-पास न आ सकते हों, अर्थात् एक के तत्काल बाद दूसरा न आ सकता हो तब उनमें नैरन्तर्य विरोध कहा जाता है। ऐसे दो रसों के बीच में एक अविरोधी रस का समावेश कर देना चाहिए।

४.५ शान्त रस

आनन्दवर्धन शान्तरस स्वीकार करते हैं। भरत ने नाट्य में आठ रसों^१ का ही परिगणन किया है। शान्त रस के विषय में अनेक मत मिलते हैं। कतिपय विद्वानों का मत है कि भरत ने शान्त रस के विमावादि का प्रतिपादन नहीं किया, इसलिए शान्तरस होता ही नहीं। अन्य लोगों का मत है कि काव्य में शान्त रस हो सकता है, नाटक में वह कथमपि संभव नहीं है, जो लोग 'नागानन्द' नाटक में शान्त रस मानते हैं, वह ठीक नहीं है। नागानन्द का मुख्य रस 'दया वीर' है वर्णजय-धनिक 'शान्त' में सभी व्यापारों का क्लिय मानते हुए उसे नाटक के लिए अनुपयुक्त कहते हैं।

आनन्दवर्धन ने शान्त रस को स्वीकार करते हुए निम्नलिखित तर्क दिए हैं --

- (१) तुष्णानाश से उत्पन्न सुख-स्वरूप शान्त रस है।
- (२) संसार के काम-सुख और अन्य अलौकिक महान् सुख संतोषजन्य सुख की सोलहवीं कला के बराबर भी नहीं है।

१. शृंगारहास्यकरुणा रौद्रवीरमयानकाः ।

वीमत्सादमुत्संज्ञौ चैत्यष्टौ नाट्ये रसाः स्मृताः ॥ नाट्यशास्त्र ६.१६

(३) यदि शान्त रस सर्वसाधारण के अनुभव का विषय नहीं है तो इससे यह कैसे सिद्ध होता है कि शान्त रस है ही नहीं । महापुरुषों की चित्तवृत्ति विशेषरूप शान्त रस का निषेध नहीं किया जा सकता ।

(४) वीर रस में शान्तरस का अंतर्भाव नहीं किया जा सकता । वीररस अहंकारमय रूप में स्थित होता है । शान्तरस में अहंकार प्रशम की स्थिति होती है । यदि इस भेद के रहते भी वीर और शान्त को एक माना जाय तो वीर और रौद्र को भी एक मानना होगा ।

(५) दयावीर आदि में चित्तवृत्ति यदि अहंकारशून्य हो तो उसे शान्तरस का भेद कहा जा सकता है । यदि अहंकार है तो वह वीररस का ही भेद होगा ।

(६) अतः शान्त रस है ^१ तथा काव्य में उसका निबंधन किया जा सकता है, यदि विरोधी रस का प्रसंग हो तो शान्त और उस विरोधी रस के बीच अविरोधी रस का समावेश कर देना चाहिए । जैसे नागानन्द में शान्त और मलयवती के प्रेम विषयक शृंगार के बीच अद्भुत का समावेश किया गया है ।

शान्त रस के संबंध में 'अहं' की स्थिति का तर्क आनंदवर्धन ने ही दिया है । निश्चय ही आनंदवर्धन व्यवस्था पसंद करते थे । डा० नगेन्द्र ने आनंदवर्धन की इस तर्कणा को विस्मृत कर कह दिया है -- 'उनसे रस-संस्था में वृद्धि की आशा व्यर्थ है - उन्होंने नौ रसों की ही चर्चा की है ।' ^२ आनंदवर्धन संस्था नहीं, तर्क सम्मत व्यावहारिक व्यवस्था में ही विश्वास रखते थे ।

१. तदेवमस्ति शान्तो रसः । तस्य चाविरुद्ध-रसव्यवधानेन प्रबन्धे विरोधिरससमावेशे सत्यपि निर्विरोधत्वम् । अब०, आ०वि०, पृ. २४०

२. रस-सिद्धान्त, डा० नगेन्द्र, पृ. २४०

रस=विरोध तथा अविरोध का इसी प्रकार निबन्धन करना चाहिए । शृंगार के प्रसंग में कवि को विशेषतः सावधान रहने की आवश्यकता, क्योंकि शृंगार अति कोमल रस है^१ और उसमें जरा सा भी प्रमाद तुरंत प्रतीत हो जाता है । शृंगार-निबन्धन में प्रमाद करने वाला कवि शीघ्र ही तिरस्कार का पात्र बनता है ।^२ संसार के सभी व्यक्तियों के अनुभव का विषय होने से शृंगार सौन्दर्य की दृष्टि से श्रेष्ठतम है । अतः महाकवि को रसादि को मुख्यतः काव्य का विषय बनाकर उसके अनुरूप शब्दों और अर्थों की योजना करनी चाहिए ।

४.६ आधुनिक युग में रस-सिद्धान्त की पुनः नूतन व्याख्या करके ऐसे दावे किए गए हैं कि अब वह तथाकथित नूतन व्यापक रस-सिद्धान्त कविता का सर्वोत्तम सिद्धान्त हो गया है । डा० राकेश गुप्त ने काव्यास्वाद का नया सिद्धान्त स्थापित कर परंपरागत रस-सिद्धान्त की सीमाएं दिखलाई । डा० नगेन्द्र ने भी रस-सिद्धान्त को संकीर्ण परिमाणों से मुक्त कर व्यापक - ऐसा जिसमें समस्त अनुभूति वैभव अथवा माक्संपदा समासके - रूप में प्रतिष्ठित करने का महत् प्रयत्न किया । डा० दीक्षित ने निष्पन्न रस के आग्रह को त्याग कर 'भाव फुहार' में ही रस मान कर, रस-सिद्धान्त को सर्वत्र प्रयुक्त करने योग्य मानवीय सिद्धान्त कहा । परन्तु, जैसा पिछले अध्यायों में स्पष्ट किया गया है, रस की व्यंग्यता, अमिव प्रतिपादित साधारणीकरण, रस, भाव, रसामास, भावामास का रसकोटि में परिगणन, रस-दोष, प्रबंध द्वारा रस-व्यंजना, अंगी रस, शांत रस आदि की जो भी कल्पना संस्कृत काव्य-शास्त्र में उपलब्ध है, उसका आधार 'ध्वनिसिद्धान्त' में आनंदवर्धन

१. विरोधमविरोधं च सर्वत्रित्थं निरुपयेत् ।

विशेषस्तु शृंगारे सुकुमारतमो हि असौ ॥

२. अवधानातिशयवान् रसे तत्रैव सत्कविः ।

यवेत् तस्मिन् प्रमादो हि कटित्थेवोपलक्ष्यते ॥ ध्व०, आ०वि०, पृ. २४१

प्रतिपादित एतद्विषयक धारणाएं हैं। अतः जिसे रस-शास्त्र कहा जा रहा है, वह आनन्दवर्धन का असंलक्ष्यक व्यंग्य का रस-शास्त्र ही है।

आनन्दवर्धन की रस-विषयक धारणाओं के विषय में शिवप्रसाद मट्टाचार्य ने ठीक ही कहा है, -- 'रस स्वतंत्र अस्तित्व है अन्य काव्योपादानों का संयोजक तत्त्व है, स्वयंप्रकाश है, इत्यादि आनन्दवर्धन के सिद्धान्त का मुख्य स्वर है जिसे उन्होंने घट-प्रदीप न्याय से स्पष्ट किया है, बाद की विचार परंपरा ने आनन्दवर्धन की इस धारणा को धर्म और दार्शनिक आवरण में आवेष्टित कर प्रस्तुत किया।'^१

ध्वनिसिद्धान्त कविता में व्यक्त मानव की संपूर्ण अनुमति-संपदा का विवेचन करता है मानवीय भावनाएं किस-किस रूप में कविता में प्रकट हो सकती हैं, सहृदय उनको ग्रहण कर किस प्रक्रिया से आनंदित होता है, ग्रहण की प्रक्रिया क्या होती है? आदि मौलिक समस्याओं का समाधान ध्वनिसिद्धान्त करता है। कविराज विश्वनाथ ने 'साहित्यदर्पण' में कविता की परिमाणा के प्रसंग में 'अन्य परिमाणाओं का संहन करते हुए आनन्दवर्धन के 'काव्यस्यात्मा ध्वनिः' का भी संहन किया है। परन्तु, 'काव्यस्यात्मा ध्वनिः' काव्य की परिमाणा नहीं है। यह तो केवल यह बतलाता है कि काव्य का सार तत्त्व प्रतीयमान अर्थ की श्रेष्ठता है। काव्य का स्वरूप कवि - अनुमति की प्रतीयमानता रूप है। किसी भी काव्य कही जाने वाली रक्षा का प्रभाव, उसमें प्रतीयमान रूप में व्यंजित भाव के अतिशय होने के कारण होता है। यह

१. That Rasa is an independent entity co-ordinating all other entities and that it is self illuminating is the burden of what Anandvardhan himself has tried to emphasis with the help of the maxim of the jar and the lamp....Later thought served to clothe it only in terms of religio--philosophical content, page 47. Studies in Indian Poetics.

प्रतीयमान अर्थ अनेक प्रकार का हो सकता है। केवल वस्तु की प्रतीयमानता के ही असंख्य रूप हैं। अलंकार, कवि-कल्पना के किलास ही हैं। कल्पना का यह किलास विविध रूपों में क्लिसित होता है। नवरस-विभाव, अनुभाव और व्यभिचारियों के पृथक-पृथक परिगणन से सैकड़ों प्रकार के हो सकते हैं। इस प्रकार वस्तु, अलंकार और रसादि में समस्त विश्व समाहित है। अतः ध्वनिसिद्धान्त अपने वास्तविक रूप में किसी भी काल की कविता का निकष बन सकता है, इसमें संदिह नहीं है।

ध्वन्यालोक के तृतीय अधोत में मुक्तक, मुक्तक के कुलक आदि पाँच भेद, प्रबंध, नाटक आदि में रस की व्यंजना पर विचार कर आनंदवर्धन ने इस सिद्धान्त को व्यापकतम स्वरूप प्रदान किया है।

टी.एस.हलियट^१ ने काव्य में तीन प्रकार के स्वर (VOICES) माने हैं - (१) प्रथमतः कवि का वह स्वर जिसमें वह स्वयं से ही वार्तालाप करता है, वह अन्य निरपेक्ष होता है। (२) द्वितीय में कवि जन-मन को अपनी बात कहता है (३) तृतीय में कवि ऐसे नाटकीय पात्र की रचना करता है जो कविता में बात करता है, कवि इसमें स्वयं को नाटकीय पात्र की सीमाओं में ही व्यक्त करता है। प्रथम प्रकार की कविता किसी के भी साथ संप्रभाण की आकांक्षा नहीं करती; यह कवि की आत्मामिव्यक्ति से ही संबद्ध होती है। यदि गीतिकाव्य को व्यापक अर्थों में ग्रहण किया जाय तो संपूर्ण गीति काव्य इस प्रथम प्रकार में रखा जा सकता है। द्वितीय प्रकार प्रबंध काव्यों में देखने को मिलता है। समाज को संदेश देने वाली, नीति निर्देश करने वाली कविता में यही स्वर प्रमुख रहता है।

-
- 'The first is the voice of the poet talking
 १. to himself or no body. The second is the voice of the poet addressing an audience, whether large or small. The third is the voice of the poet when he attempt to create a dramatic character speaking in verse; when he ~~attempt-to-create~~ is saying, not what he would say in his own person, but only what he can say within the limits of one imaginary character addressing another imaginary character-2

तृतीय प्रकार काव्य-नाटक में उपलब्ध होता है। वस्तुतः काव्य-नाटक में ये सभी प्रकार अन्तर्मुक्त होते हैं, इसीलिए नाटक को काव्य की श्रेष्ठतम विधा कहा जाता रहा है (काव्येण नाटकं रम्यम्)। कृष्णामूर्ति ने इलियट के कथन से निष्कर्ष निकालते हुए ठीक कहा है कि 'इस माध्यम से आलोचक काव्य के विभिन्न स्तरों को पहचान सकता है। यदि उसे कवि की अनुमति के केन्द्र तक पहुँचना है तो उसे गीत, प्रबंध और नाटक में उपर्युक्त तथ्यों का ध्यान रखना होगा।

प्राचीन संस्कृत काव्यशास्त्र ने काव्य के सामाजिक और नीतिपरक रूप को इतना महत्व दिया कि केवल महाकाव्य ही काव्य का श्रेष्ठ रूप समझा जाने लगा। गीतकाव्य को उसी सीमा तक महत्व दिया गया जिस सीमा तक वह सामाजिक और नीतिपरक उद्देश्यों को पूर्ण कर सकता था। कवि का संप्रेषण से कोई मतलब नहीं है और यदि वह प्रचलित प्रयोगों से भिन्न प्रयोग करता है तो निश्चय ही आत्मामिव्यक्ति की झलक से प्रेरित होकर। प्राचीन काव्यशास्त्रियों ने इस मूलभूत तथ्य को विस्मृत कर, कवि के प्रयोगों को अलंकारों के नाम से विविध रूपों में वर्गीकृत करने का प्रयत्न किया।

आनंदवर्धन ने इन पारंपरिक विधानों को स्वीकार नहीं किया। कवि की अनुमति, उसकी सृजनात्मक कल्पना (प्रतिमा) ध्वनिसिद्धान्त का मूलभूत आधार है। ध्वन्यालोक के चतुर्थ उद्योत में कवि-प्रतिमा के संबंध में आनंदवर्धन ने विस्तार से कहा है। इलियट प्रतिपादित द्वितीय स्वर (VOICE) प्रकार भी प्रथम के अभाव में, अर्थात् अनुमति और सृजनात्मक कल्पना के अभाव में प्राणहीन है। प्रथम प्रकार में कवि की प्रतिमा ही सबकुछ है - इसके अभाव में कविता, शायद कविता ही न कही जा सके। कवि की अनुमति प्रतीयमान रसादि में परिणत होती है। अतः आनंदवर्धन न प्रबंध आदि में भी इसकी प्रामाणिकता की चर्चा कर

प्रबंधकाव्यों को परस्पर की नूतन दृष्टि दी है। कृष्णमूर्ति ने इलियट के वाइस की आनंदवर्धन की 'ध्वनि' का समानधर्मी कहा है।^१ आनंदवर्धन ने भी ध्वनि तीन प्रकार की मानी है तथा ध्वनि के अभाव में काव्यत्व का अस्तित्व प्रतिपादित किया है। इलियट की प्रथम वाइस (voice) कविता का मूल है - यह रस-ध्वनि की समानधर्मी है। मुक्तकों में यह प्रथम वाइस ही प्रभावकारी होती है। द्वितीय वाइस का क्लृप्त प्रबंध काव्यों में देखा जा सकता है। आनंदवर्धन के अनुसार मुक्तक में एक भाव अथवा रस व्यंजित होता है, महाकाव्य में अनेक भाव और अनेक रस रह सकते हैं।

अतः ध्वनि केवल रसादि से संबद्ध नहीं है - वस्तु और अलंकार, अन्य शब्दों में संप्रेषित वस्तु और संप्रेषण विधि तक ध्वनि का विस्तार है। रसादि का प्रभाव तत्क्षण होता है, जबकि अर्थशक्त्युद्भव में क्रम स्पष्ट रहता है। अर्थशक्त्युद्भव ध्वनि के तीन प्रकार कहे गए हैं - (१) स्वतः संभव, जो लोक में संभव है, (२) कविप्रौढोक्ति सिद्ध, जो कवि कल्पना में संभव है, (३) कविनिबद्धवक्तृप्रौढोक्तिसिद्ध - कवि-कल्पना निर्मित पात्र द्वारा कथित प्रौढोक्ति है।

उपर्युक्त में से प्रथम में, प्रबंध अथवा मुक्तक में वर्णित सभी लोक-संभव विषय वस्तु का समावेश हो जाता है। द्वितीय में कवि-कल्पना के सभी संभव ह्याया रूप आ जाते हैं। तृतीय में नाटक के पात्रों का विधान पूर्ण होता है। वस्तु और अलंकार अनेक रूपों में व्यक्त हो सकते हैं। इस प्रकार 'ध्वनि' में सबका समावेश होता है - अतः पुथक से 'भावफुहार' का विश्लेषण करने वाले अथवा अनुमति संपदा को समेट लेने वाले पुराने अथवा नए रस-सिद्धान्त की आवश्यकता नहीं रह जाती।

१. एसेज इन संस्कृत लिटरेरी क्रिटिसिज्म, पृ. २७७

‘हे’ ने भारतीय काव्य शास्त्र को तैयार कविता का विश्लेषक माना है। उनके अनुसार पारंपरिक काव्यशास्त्र काव्य की सृजन-प्रक्रिया का विवेचन नहीं करता। हे की यह धारणा ग्रामक है। ध्वनि सिद्धान्त काव्यप्रक्रिया का पूर्ण विवेचन प्रस्तुत करता है, जैसा कि पूर्व पृष्ठों में स्पष्ट किया जा चुका है।

ध्वनिसिद्धान्त के रसादि रूप विषयक अंश का विवेचन किया जा चुका है। अतः संलक्ष्यक्रमव्यंग्य का स्वरूप सृजन-प्रक्रिया के संदर्भ में यहाँ प्रस्तुत किया जा रहा है।

४.७ संलक्ष्यक्रमव्यंग्य विवेचन

संलक्ष्यक्रम में वाच्यार्थ से व्यंग्यार्थ तक पहुँचने का क्रम प्रतीत होता है। सहृदय पहले वाच्यार्थ का अवगमन करता है तदनन्तर वाक्याधीभूत प्रतीयमान अर्थ की प्रतीति करता है। ध्वनि के इस प्रकार में शब्द स्वयं अपने अर्थ को और अर्थ स्वयं को व्यंग्यार्थ के लिए उपसर्जनीकृत कर देते हैं। संलक्ष्यक्रम प्रतीति में बुद्धि का व्यापार सिद्ध है। सहृदय पहले वाच्यार्थ का ज्ञान प्राप्त करता है फिर किमर्शपूर्वक व्यंग्यार्थ का ज्ञान प्राप्त करता है। इस कविता में जो आनंद आता है वह निश्चय ही शैवदर्शन के ‘शिव’ के समकक्षी ‘रस’ का डुबो देने वाला आनंद नहीं है - यहाँ तो निहित अर्थ के ज्ञान से उत्पन्न चमत्कार का आनंद ही प्राप्त होता है। उदाहरण के लिए ‘भूम धार्मिक...’ आदि श्लोक का यह अनुवाद प्रस्तुत है -

पूजक निर्मय तोहिये गोदाकुन्ज ते फूल ।

हन्यो वहीं से सिंह ने कूकुरु तव मय मूल ॥

इस श्लोक में नायिका के मन्तव्य तक किमर्श पूर्वक पहुँचा जाता है। कोई मूर्ख तो सोच भी नहीं सकता कि नायिका वस्तुतः सिंह का मय दिखाकर भ्रमण निषेध कर रही है। जब नायिका के आशय का ज्ञान होता है तो सहृदय निहित अर्थ का उद्घाटन कर चमत्कृत होता है।

बिहारी के अधिकांश दोहे इसी क्रम से पाठकों को चमत्कृत करते हैं, इसीलिए वे 'गागर में सागर' कहे भी जाते हैं। जब इन दोहों के अनेक अर्थ किए जाते हैं तो आनंद निहित के उद्घाटन का आनंद ही होता है।

सृजन की दृष्टि से संलक्ष्यक्रम व्यंग्य में काव्यात्मक आवेग और नियंत्रण का द्वन्द्व स्पष्ट है। कवि अपनी अनुभूति को इस द्वन्द्व के कारण कलात्मक रूप देता है। कवि का कथ्य आवरण में होता है, संवेस्टेड होता है, उसतक पहुँचने में सहृदय को बुद्धि का प्रयोग करना ही होता है। अतः संलक्ष्यक्रमव्यंग्य इसी प्रकार की कविता के चमत्कार का विधान है। धर्मवीर भारती की निम्न लिखित कविता का इस दृष्टि से परीक्षण करें -

मैं रथ का टूटा पहिया हूँ
लेकिन मुझे फेंको मत
क्या जाने कब
इस दुरुह चक्रव्यूह में
अपाहिण्डि सेनाओं को चुनौती देता हुआ
कोई दुस्साहसी अभिमन्यु आकर धिर जाय

बड़े बड़े महारथी
अपने पदा को असत्य जानते हुए भी
अवैली निहत्थी आवाज को
अपने ब्रह्मास्त्र से कुत्त देना चाहें
तब मैं रथ का टूटा हुआ पहिया

उसके हाथों में रक्षा की ढाल बन सकता हूँ ~

इस कविता में बाव्यार्थ स्पष्ट है, परन्तु पाठक सोचता है कि आधुनिक युग में क्या भारती उसे अभिमन्यु की कथा सुनाना चाहता है? वह इस

कविता पर विचार करता है और आठवीं पंक्ति संकेत देती है --
 'अपने पदों को असत्य जानते हुए भी, अकेली निहत्थी आवाज़ को
 अपनी शक्ति से कुचल देने वाले लोग' - मानस में उमरने लगते हैं।
 सहृदय पाठक कविता में व्यक्त शोषण और - दमन - शक्तिसम्पन्न
 लोगों के द्वारा व्यक्ति, निस्सहाय व्यक्ति के दमन के सत्य तक पहुँच
 जाता है। यही सत्य इस कविता का प्रधान अर्थ है। कवि ने प्रतीक
 के द्वारा, कलात्मकता से अपनी अनुभूति को व्यक्त किया है।
 क्योंकि वही प्रतीयमान अर्थ इस कविता की आत्मा है - इसीलिए
 सामान्यतः कहा गया है -- 'काव्यस्यात्मा ध्वनिः'। इस कविता
 में व्यक्त विचार आज जन मानस का भी अनुभूत सत्य है, सत्य को
 स्वीकार वह भुक्ति का आनंद प्राप्त करता है।

अतः यह सिद्ध होता है कि अधिकांश आधुनिक कविता का आनंद
 संलक्ष्यक्रमव्यंग्य की प्रतीति से उत्पन्न चमत्कार का आनंद है। इस प्रतीति
 को 'बोध' भी कहा गया है। अनुभूति जहाँ चित की दृष्टि, दीप्ति और
 विस्ताररूपा होती है, बोध में बुद्धि की प्रक्रिया जाग्रत रहती है -
 ज्ञान का विस्तार इसमें आवश्यक रूप से रहता है।

आनंदवर्धन ने संलक्ष्यक्रमव्यंग्य के तीन भेद प्रतिपादित किए हैं -

(१) शब्दशक्त्युत्थ, (२) अर्थशक्त्युत्थ, (३) उभयशक्त्युत्थ।

४.८ शब्दशक्त्युत्थ ध्वनि में शब्द से अनुक्त आक्षेप सामर्थ्य से शब्द
 शक्ति द्वारा अलंकार की प्रतीति होती है --

आदिप्लुत ग्वालंकारः शब्दशक्त्या प्रकाशते ।

यस्मिन्ननुक्तः शब्देन शब्दशक्त्युद्भवो हि सः ॥

इसमें शब्द की शक्ति से अलंकार के आक्षेप की बात कही गई है, जहाँ
 केवल वस्तु की प्रतीति हो वहाँ शब्दशक्त्युत्थ ध्वनि नहीं होगी। जहाँ
 अभिधा से दो वस्तुएँ प्रकाशित हों, वहाँ श्लेष अलंकार होता है। श्लेष

में वस्तुद्वय की प्रतीति वाच्य रूप में होती है और शब्दशक्त्युत्थ ध्वनि में अलंकार वाच्य रूप में प्रतीत नहीं होता, वह शब्द की शक्ति से आदिप्राप्त होता है।

शब्दशक्त्युत्थ ध्वनि अनेकार्थक शब्द के प्रयोग पर निर्भर है। अनेकार्थक शब्द स्काधिक वाच्यार्थ प्रकट करता है जिसमें व्यंग्यार्थ प्राप्त किया जाता है। यदि शब्दों का क्रम बदल दिया जाय, अथवा शब्द के स्थान पर संदर्भ के अनुकूल अन्य शब्द रख दिया जाय तो स्काधिक वाच्यार्थों का आधार ही समाप्त हो जाएगा और व्यंग्यार्थ की प्रतीति भी असंभव होगी। क्योंकि इसमें शब्द का परिवर्तन संभव नहीं है, तथा शब्द ही मुख्यतः व्यंग्यार्थ के प्रति उत्तरदायी है, इसलिये इसे शब्दशक्त्युत्थ कहा जाता है। इसमें व्यंग्यार्थ शब्द की स्काधिक अर्थ प्रकट कर सकने की सामर्थ्य पर निर्भर है। और व्यंग्यार्थ की प्रतीति में शब्द के दोनों वाच्यार्थों का सहकारित्व भी है।

पुनः शब्दशक्त्युत्थ में प्रतीत होने वाला व्यंग्यार्थ प्राकरणिक नहीं होता। सहृदय प्राकरणिक और अप्राकरणिक अर्थ में संबंध दृढता है। यह संबंध वाच्यतया कथित नहीं होता - प्रतीयमान होता है। जब प्राकरणिक और अप्राकरणिक में सादृश्य संबंध प्रतीयमान होता है तो उपमा अलंकार व्यंग्य कहा जाता है, जब तद्रूप संबंध होता है तो रूपक व्यंग्य होता है। इस प्रकार शब्दशक्ति उत्थित ध्वनि में अलंकार व्यंग्य होता है।

यदि प्रतीयमान अलंकार किसी शब्द द्वारा उक्त हो जाता है तब वह शब्दशक्त्युत्थ ध्वनि का उदाहरण नहीं कहा जा सकता। मम्मट आदि परवर्ती आचार्यों ने शब्दशक्त्युत्थ में वस्तु का भी समावेश कर लिया है। शब्द की शक्ति से आदिप्राप्त अलंकार (शब्दशक्त्युत्थ) का एक उदाहरण यहाँ दिया जा रहा है --

जाको कर सब दिसन में सोम लहे द्विजराज ।

रहे विष्णु यह में सुरुचि सुबहादुर महाराज ॥

यहाँ प्राकरणिक अर्थ बहादुर सिंह महाराज की प्रशंसा है, परन्तु, 'कर' 'द्विजराज' आदि द्वयर्थक पदों से सूर्यविणयक अप्राकरणिक अर्थ भी व्यक्त होता है । राजा और सूर्य विणयक अर्थों में उपमानोपमेय भाव है । यह उपमानोपमेय भाव प्रतीयमानतः ही प्रतीत होता है अतः यह शब्दशक्त्युत्थ ध्वनि का उदाहरण है । ऐसे सभी उदाहरणों में कवि की सहृदय को चमत्कृत करने की प्रवृत्ति रहती है । इस प्रकार का साहित्य अमृत मात्रा में मिलता है, उस सबका समावेश इस कोटि में हो जाएगा ।

शब्दशक्तिमूला के उदाहरण

अत्रान्तरेकुसुमसमययुगमुपसंहरन्नजुम्भत ग्रीष्मामिधानः फुल्लमल्लिका
-धक्लाट्टहासो महाकालः

उपर्युक्त उदाहरण के दो अंश हैं (१) विशेष्य अंश - महाकालः और विशेषण अंश - 'कुसुमसमय....आदि' । महाकाल का तात्पर्य ग्रीष्म है, परन्तु इसका तात्पर्य शिव भी हो सकता है । इसीप्रकार विशेषण भाग के भी दो अर्थ हैं जो महाकाल ग्रीष्म और शिव के साथ संगत हैं । 'येन ध्वस्त मनोमव...' आदि श्लोक में भी माधव और उमाधव दो अर्थ हैं । यहाँ सभी शब्द द्वयर्थक हैं और स्वतन्त्र रूप से दो अर्थ निष्पन्न हो सकते हैं । अब श्लेष और शब्दशक्तिमूला ध्वनि में भेद दिखाया जा सकता है । श्लेष में दोनों अर्थ प्राकरणिक होते हैं । 'येन ध्वस्त....' आदि श्लोक मंगलाचरण श्लोक है अतः विष्णु और शिव दोनों के लिए प्रयुक्त हो सकता है । परन्तु 'अत्रान्तरे.....' आदि उदाहरण में ग्रीष्म का वर्णन ही अभिप्रेत है, शिव से संबद्ध अर्थ

प्राकरणिक नहीं है। श्लेष में द्वायक शब्दों के दोनों अर्थों को स्वीकार कर लिया जाता है पर शब्दशक्तिमूला में प्राकरणिक और अप्राकरणिक अर्थ में एक संबंध की अपेक्षा प्रतीत होती है। इस प्रकार शब्दशक्तिमूला में अलंकार प्रतीयमान होता है। उपर्युक्त उदाहरण में प्रकरणादि से अभिधा के नियन्त्रित हो जाने से द्वितीय बार पद की उपस्थिति अभिधा से न होकर ध्वनन व्यापार से होती है।

यदि अलंकार किसी शब्द द्वारा अभिहित हो जाय तो वहाँ शब्दशक्त्युद्भव अनुरणन रूप ध्वनि का व्यपदेश नहीं किया जा सकता।^१ निम्नलिखित उदाहरण का परीक्षण करें -

दृष्ट्या केशव गोपरागहृतया किञ्चिन्न दृष्टं मया,
तैनेव स्तलितास्मि नाथ पतितां किन्नाम नालाम्बसे ।
एकस्त्वं विषमेषु स्निग्धमनसां सर्वाबलानां गति-
गोप्यैवं गदितः सलेशमवताद् गोष्ठे हरिर्विश्रमम् ॥^२

यत्र किसी गोपी का कथन है, वह गोशाला में कृष्ण से द्वायक शब्दों के प्रयोग द्वारा अपनी वेदना प्रकट कर रही है - 'हे कृष्ण गायों के झुरों से उड़ाई गई धूल से अन्धी सी हो गई हूँ, मुझे कुछ दिखलाई नहीं पड़ा इसीलिए मेरे द्वारा कुछ देखा नहीं गया, इस लिए मुझ गिरी हुई को हे नाथ । क्यों नहीं आश्रय देते हैं, विषम मार्ग में गिरे हुए निर्बलों का एकमात्र सहारा आप ही हैं। गायों के गोशाल में इस प्रकार गोपी द्वारा सलेश कहे गए हरि आपकी रक्षा करें।'।

१. स चादिप्लेऽलंकारो यत्र पुनः शब्दान्तरेणामिहितस्वरूपस्तत्र न शब्दशक्त्युद्भवानुरणनरूपव्याप्यध्वनिव्यवहारः । तत्र कश्चोक्त्यादि-वाच्यालंकार व्यवहार एव । - ध्वन्यालोक : पृ. २४०

२. ध्वन्यालोकः, आ० वि०, पृ. १२४

यदि इस श्लोक में 'सलेश' पद न होता तो 'केशव गोप रागहूनया' पतिता आदि पद एक अर्थ का बोध करते , पर सलेश ने उनके एक अर्थ में नियमित होने को कृण्ठित कर दिया, परिणामतः दोनों अर्थ वाच्यतः द्योतित होते हैं - अतः वहाँ ध्वनि का अवसर नहीं है ।

शब्दशक्त्युद्भव ध्वनि का एक और उदाहरण :-

उन्नतः प्रोल्लसद्धारः कालागुरुमलीकः ।

पयोधरभक्तन्व्याः कं न चैऽम्लिहाणिणम् ॥^१

(काले अगर के समान कृष्ण वर्ण (कालागुरुमलीकः), विद्युत-धार अथवा जलधार से सुशोभित (प्रोल्लसत् धारः), उमड़ते हुए (उन्नतः) मेघ (पयोधरभरः) ने किस को (कम्) तन्वी का (तन्व्याः) अम्लिहाणी नहीं बनाया ।)

(सूत्र लठे हुए (उन्नतः), हार से उल्लसित (प्रोल्लसद्धारः))

काले अगर के लेप से श्याम बने तन्वी के पयोधर किस को उनकी प्राप्ति के लिए अम्लिहाणी नहीं बनाते ।)

यहाँ वर्णों विषयक अर्थ प्राकरणिक है और तन्वी विषयक अप्राकरणिक इन दोनों अर्थों में सादृश्य प्रतीयमान है जो ध्वनि व्यापार से व्यक्त होता है । तब दोनों अर्थों का संबंध इस प्रकार स्थापित होगा - 'काले अगर के लेप से श्याम वर्ण उन्नत स्तनों के समान मेघ किसको तन्वी का अम्लिहाणी नहीं बनाता । यह शब्दशक्तिमूला ध्वनि का विषय है ।

उपर्युक्त दोनों उदाहरणों में शब्दशक्ति से अप्राकरणिक दूसरा अर्थ प्रकाशित होता है । प्राकरणिक और अप्राकरणिक दोनों अर्थों के कारण वाक्य में असंबन्धार्थबोधकता न हो इसलिए प्राकरणिक और

अप्राकरणिक अर्थों में उपमानोपमेय भाव कल्पित किया जाता है ।^२

१. तन्व्यालीकः, आ० वि०, पृ. १२५

२. 'सुष्ठु उदाहरणोऽयं शब्दशक्त्या प्रकाशमान् सति अप्राकरणिके अर्थान्तरे, वाक्यस्यासम्बन्धार्थमिधायित्वं मा प्रसादयित्वा प्राकरणिक प्राकरणिकार्थरूपमानोपमेयभावः कल्पयितव्यः' . पृ. १२७, आ० वि०

शब्दशक्तिमूल अनुस्वानसन्निभ ध्वनि में अन्य अलंकार भी संभव हैं । शब्दशक्तिमूल संतद्व्यक्रम व्यंग्य विरोध के भी उदाहरण मिलते हैं । अपने कथन के प्रमाणस्वरूप अलोककार ने हर्षचरित के धानेश्वर नगर-वर्णन के प्रसंग का अंश दिया है --

येन च मातंगगामिन्यः शीलवत्यश्च, गौर्यो विमवरताश्च,
श्यामा पदमरागिण्यश्च, धवलद्विजशुचिवदना मदिरामोदश्वस-
नाश्च प्रमदाः ।^१

इस उदाहरण में दो - दो पदों के युग्म हैं, जिनमें से एक द्विवचनिक है । एक अर्थ से विरोध प्रतीत होता है दूसरे से नहीं । जैसे मातंगगामिन्यः शीलवत्यश्च मातंग का अर्थ चाण्डाल भी है और हाथी भी । चाण्डाल-गामिनी, शीलवती कैसे हो सकती है ? परन्तु मातंग का अर्थ हाथी करने से गजगामिनी अर्थ होगा तब विरोध नहीं रहेगा ।

मम्मट ने इस भेद को स्पष्ट किया है । शब्दशक्तिमूला में विशेष्य भी द्वयर्थक शब्द द्वारा व्यक्त किया जाता है जैसे 'अत्रान्तरे...' आदि उदाहरण में 'शिव' 'महाकाल' का ही दूसरा अर्थ है । परन्तु समासोक्ति में केवल विशेषण भाग ही द्वयर्थक होता है । जैसे 'ठयोदरागेण विलोलतारकी' आदि उदाहरण में 'निशा' और 'शशि' के दो अर्थ नहीं हैं केवल विशेषण भाग के हैं ।

शब्दशक्तिमूला में आनन्दवर्धन के अनुसार केवल अलंकार ही प्रतीयमान होता है । प्रतिहारेन्दुराज^१ भी शब्दशक्तिमूला में केवल अलंकार ही प्रतीयमान मानते हैं । कात्तान्तर में मम्मट,^२ विश्वनाथ^३ और जगन्नाथ^४ ने शब्दशक्त्युद्भव में वस्तु को भी स्वीकार किया है । काव्य के उदाहरणों

१. तत्र वाचकशक्त्याश्रया श्रयमलंकारानामेव व्यंग्यत्वात् एकप्रकारम् । तत्र हि अलंकारा गव व्यज्यन्त न तु वस्तुमात्रम् नापि रसादयः

-काव्यालंकारसारसंग्रह

२. काव्यप्रकाशः, भा० वि०, पृ. १४६

३. साहित्यदर्पणः, चौखंबा शशिकला व्याख्या, पृ. २८६

४. काव्यप्रकाशः, पंचम उत्तास, पृ. २१८

को देखते हुए यह ठीक भी लगता है कि प्रतीयमान वस्तु को भी शब्दशक्त्युद्भव के अंतर्गत रखा जाय । मम्मट और विश्वनाथ ने शब्द-शक्त्युत्थ के वस्तु मात्र भेद का निम्नलिखित उदाहरण दिया है -

पथिक नात्र प्रस्तरमस्ति मनाक् प्रस्तरस्थले ग्रामे ।

उन्नत प्रयोधरं प्रेक्ष्य यदि कससि तद् कस् ॥

मम्मट ने इसमें 'यदि उपभोग क्षम है तो ठहर' अर्थ को प्रतीयमान माना है । 'उन्नत प्रयोधर' की श्लिष्टता के कारण ही इसमें प्रतीयमान अर्थ संभव हुआ है । शब्द की शक्ति के कारण होने से इस उदाहरण को शब्दशक्त्युद्भव के अंतर्गत रखा होगा ।

४.१० शब्दशक्तिमूला ध्वनि और अमिधाविमर्श :-

'अत्रान्तरे.....' आदि उदाहरण में तीन अर्थ हैं । प्राकरणिक ग्रीष्म विषयक, अप्राकरणिक शिव विषयक और प्रतीयमान अलंकार विषयक । ग्रीष्मपरक अर्थ अमिधेय ही है, अलंकार प्रतीयमान है अतः व्यंग्य है । किन्तु 'शिव परक' अर्थ के विषय में मत भेद हैं । यह अर्थ अमिधागम्य है या व्यञ्जनालब्ध इस संबंध में आचार्यों में एक मत नहीं है । मम्मट और विश्वनाथ के अनुसार यह अप्राकरणिक अर्थ भी व्यंग्य है । मम्मटादि का तर्क यह है कि अनेकार्थक शब्द के एक अर्थ बोधन में अमिधा के नियंत्रित हो जाने पर अमिधा से ही अन्य अर्थ की प्रतीति नहीं हो सकती । क्योंकि 'शब्दबुद्धिर्माणां विरम्य व्यापारामावाः' सूत्र यही कहता है ।

परन्तु, आनंदवर्धन प्राकरणिक और अप्राकरणिक दोनों अर्थों की प्रतीति अमिधा से मानते हैं ।^१ 'शब्द बुद्धिर्माणाम्.... ।'

१. 'वन्यालोकः' ^{आ. वि} पृ. २४४

आदि सूत्र का संदर्भ अमिनव के लोचन में दिया है । यह संभव है कि मम्मट और विश्वनाथ आदि को यह तर्क-प्रेरणा यहीं से मिली हो ? आनंदवर्धन और अमिनव के बीच अनेक आचार्य हुए होंगे, अमिनव ने लोचन में उनके मत दिए हैं । स्वयं अमिनव का स्पष्ट मत है कि केवल प्राकरणिक अर्थ ही अभिधेय है और इसी अर्थ में अभिधा के विरमित हो जाने से अन्य अर्थ की प्रतीति व्यञ्जनागम्य अर्थात् व्यंग्य ही माननी होगी (लोचन पृ. २४९)

— प्राकरणिक

आनंदवर्धन प्राकरणिक दोनों अर्थों को अभिधेय और केवल अलंकार को व्यंग्य मानते हैं - यह निम्न लिखित पंक्तियों से भी प्रकट होता है -
पदप्रकाश शब्दशक्तिमूला ध्वनि के प्रसंग में आनंदवर्धन ने लिखा है --

पदप्रकाशशब्दशक्तिमूलानुरणनरूपव्यंग्येऽपि ध्वनौ विशेषणपरस्यो-
-मयार्थसम्बन्धयोग्यस्य योजकं पदमन्तरेण योजनमशाब्दमप्यथादिवस्थि-
-तमित्यत्रापि पूर्ववदभिधेयतत्सामर्थ्यादिप्राप्तालंकारमात्रप्रतीत्योः सुस्थि-
-तमेव पोषापयम् । (४१०-४११)

४.११ मल्लिमट्ट और शब्दशक्तिमूल ध्वनि :-

मल्लिमट्ट ने शब्दशक्तिमूला को श्लेष के समकक्षा ही रखा है । प्राकरणिक अर्थ को मल्लिमट्ट अभिधेय नहीं मानते । उनके अनुसार सही अर्थ में कोई भी शब्द अनेकार्थक नहीं हो सकता अतः अभिधा से दो अर्थों की प्रतीति का अस्तर ही नहीं है । ऐसी स्थिति में प्राकरणिक अर्थ की अभिधाजन्य प्रतीति का प्रश्न ही नहीं उठता । मल्लिमट्ट के मतानुसार जैसे एक दीपक दो वस्तुओं को प्रकाशित करता है वैसे एक शब्द एक ही समय में दो अर्थों को प्रकाशित नहीं कर सकता । प्रकरण की अपेक्षा के अनुकूल शब्द एक ही अर्थ देगा । तन्त्र अथवा प्रसंग के अनुकूल दीपक फिर भी दो वस्तुओं को प्रकाशित कर सकता है पर शब्द प्रमाता के परामर्श के अभाव

में अन्य अर्थ व्यक्त नहीं कर सकता ।

इस प्रकार जब भी अन्य अर्थ की प्रतीति होगी हेतु पूर्वक होगी । और तब उसका अनुमान में अंतर्भाव होगा । इसलिए अर्थान्तर की प्रतीति में शब्द की अनेकार्थता को कारण मानना असंगत है, शब्द की अतिरिक्त शक्ति मानना भी निरर्थक है । जब वाच्य से भिन्न प्रतीति होती ही नहीं तब अप्रस्तुत अर्थ की कल्पनामात्र से उनके उपमानोपमेयभाव का कथन निराधार है ।

केवलमन्यतस्तत्प्रतिमोद्मेदाम्युपगमेऽनुमानान्तर्भावः स्फुट
एवतस्मैव लिंगतापत्तेरिति शब्दस्यानेकार्थतावगममात्रमूला यमथापि
कवीनाम-र्थान्तरप्रतीतिप्रम इति व्यर्थः शब्दशक्तिपरिकल्पनप्रयासः
एवं चास्य..... निर्मूलमेवेत्यवगन्तव्यम्^१

श्लिष्ट शब्द अन्य अर्थ तभी देगा जब पर्याप्त रूप में कोई लिंग हो । यदि महिममट्ट की उपर्युक्त तर्कणा को स्वीकार किया जाय तो अप्राकरणिक अर्थ अनुमानजन्य होगा । 'भिन्न विशेषणत्वानुमेय एवासौ न शब्दशक्ति-मूलः'^२ जहाँ अनेक अर्थ वाले शब्द से एकाधिक अर्थ की प्रतीति होती भी है वहाँ दोनों अर्थों का कारण एक ही शब्द को मानना उचित नहीं है क्योंकि दोनों अर्थों को यदि एक ही शब्द से निष्पन्न माना गया तो यह प्रश्न स्वाभाविक है कि इन दोनों अर्थों में से प्रथमतः कौनसा अर्थ प्रतीत हुआ । वैयाकरणों के अनुसार भी प्रत्येक अर्थ के लिए पृथक् शब्द होता है । दो अर्थों के लिए दो पृथक् शब्द स्पष्ट हेतु रूप में होने चाहिए । अतः दो अर्थों के लिए या तो शब्द को दो बार उच्चारण किया जाय। अथवा उसे भिन्न प्रसंगों से संबद्ध किया जाय । इस प्रकार महिममट्ट

१. व्य० वि०, डॉ. द्विवेदी, पृ. १७६

२. व्यक्तिविवेक ११, रे० प्र०, पृ. ४२२-४२३

का मत है कि अप्राकरणिक अर्थ शब्द की मूलभूत प्रकृति के कारण उपलब्ध नहीं होता वरन् अतिरिक्त संदर्भों के कारण होता है अतः उसे अनुमेय ही मानना होगा ।^१ 'अत्रान्तरे.....' इत्यादि उदाहरण में महिम्न भट्ट उपमात्कार को प्रतीयमान नहीं मानते । वे शिव विषयक भाव को अनुमान लब्ध मानते हैं तथा इस अर्थ का हेतु 'अट्टहास' और 'युगसंहार' आदि पदों को मानते हैं । अतः 'अत्रान्तरे' में शिव विषयक अर्थ 'महाकाल' पद की पुनरावृत्ति से उपलब्ध होता है । 'फुल्लमल्लिका-धवलअट्टहास' में अनेकार्थकता नहीं है वरन् ग्रीष्म और शिव के साथ उन्हें मिश्र शब्द ही मानना होगा । ग्रीष्म के संदर्भ में 'फुल्लमल्लिका एव धवलअट्टहास' होगा । शिव के संदर्भ में 'फुल्लमल्लिकाहव अट्टहासः' मात्र होगा ।

'अत्रान्तरे....' इत्यादि उदाहरण में महाकाल नामक देवता विषयक प्रतीति साध्य है । अट्टहास संबंध और युग-संहार को इस साध्य (कार्य) के प्रति हेतु मानना होगा । इस शास्त्र सम्मत कार्य-कारण भाव रूप हेतु और व्याप्ति से , समासोक्ति के क्रम से अप्राकरणिक अर्थ की सिद्धि होती है अतः महाकाल शब्द की दो अर्थों में अभिधा नहीं मानी जा सकती ।

'इत्यत्राप्राकरणिकमहाकालाख्यदेवताविशेषविषयाप्रतीतिस्साध्या । तस्याश्चाट्टहाससम्बन्धो युगसंहारव्यापारश्चेत्युभयं साधनं तस्य कार्यत्वात् । कार्यकारणभावाक्सायश्चानयोरगप्रमाणमूल इति तत एव समासोक्तिक्रमेणाप्राकरणिकार्थान्तरप्रतीतिसिद्धिः न तूभयार्थवृत्तेर्महाकालशब्दस्य सा शक्तिरित्येतदुक्तं वक्ष्यते च ।'^२

१. व्य० वि० , पृ. ४१८-४१९

२. व्यक्ति वि०, हा० द्विवेदी, पृ. ४७८

परन्तु महिम के इस विवेचन की सार्थकता भी 'महाकाल' पद के दो अर्थ जानने में है अतः 'महाकाल' को द्वयर्थक मानना ही होगा । महिम इस मूल तथ्य को अस्वीकारते हैं जो तर्क सम्मत नहीं हैं ।

महिम ने वैयाकरणों के 'अर्थभेदे शब्दभेदे' सूत्र को यथावत् स्वीकार किया है । आनंद इसे न मानते हों ऐसा नहीं है । वैयाकरण शब्द की अनेकार्थकता को स्वीकार करते हैं, मर्तुहरी ने 'संयोग... वियोग । आदि सूत्र द्वारा इसी का प्रतिपादन किया है । नागेश ने भी परमलघुमंजूषा में अनेकार्थकता को स्वीकार किया है । समानरूप के रहते विभिन्न अर्थ देने वाले शब्दों को ही अनेकार्थक कहा गया है । पतंजलि का भी यही मत रहा है ।

इस प्रकार श्लेष में अनेकार्थक शब्द की पुनरावृत्ति होती है । इस पुनरावृत्ति के कारण विभिन्न संरचनाओं में प्रयुक्त शब्द भिन्न अर्थ देता है (कम से कम मानस में यह संरचना भेद रहता ही) अतः अमिधा से इन अर्थों की प्रतीति मानने में कोई असंगतता नहीं है । पुनरावर्तन के कारण वे दो शब्द होते हैं अतः दोनों में दो बार अमिधा मानने में असंगति नहीं है । पतंजलि ने इसे ही 'यत्न' कहा है । इसी प्रकार आनंद के भी प्राकरणिक अर्थ को अमिधेय माना है । अर्थ में शब्द भेद के सिद्धान्त को उद्भट ने भी स्वीकारा है । संभव है आनंद ने भी इसे वहीं से ग्रहण किया हो ? महिम के अनुसार पुनरावर्तन का निर्धारण अन्य तथ्यों से होता है इसलिए द्वितीय अर्थ अनुमेय है । महिम मट्ट की इस मान्यता के विपरीत कहा जा सकता है कि जैसे वे अमिधेयार्थ कहते हैं वह भी संयोग वियोगादि से निर्धारित होता है तब उसे भी अनुमेयार्थ क्यों न मानें ? यदि उसे अनुमेय न मानकर अमिधेयार्थ कहा जाता है तो द्वितीय अर्थ को भी अमिधेयार्थ मानने में कोई हानि नहीं है । अतः आनंदवर्धन द्वारा प्राकरणिक-प्राकरणिक दोनों अर्थों को अमिधेय मानने में कोई असंगति प्रतीत नहीं होती ।

वृत्तिवार्तिक में अप्ययदीक्षा ने शब्दशक्तिमूला के अप्राकरणिक अर्थ को अभिधेय ही माना है । अप्यय के अनुसार प्राकरणिक की प्रतीति तो संदर्भ के कारण होती है और अप्राकरणिक अर्थ शब्दों के अन्य अर्थों के सह-अस्तित्व के कारण व्यक्त होता है (शब्दस्यन्यस्यसन्निधिः) । श्लेष में दोनों के प्राकरणिक होने के कारण दोनों अर्थों का भेद प्रकरण नहीं बता सकता । वस्तुतः श्लेष के दोनों अर्थों का भेद 'शब्दस्यान्यस्यसन्निधिः' के कारण होता है । शब्दशक्त्युद्भव में प्राकरणिक अर्थ मानस में प्रथमतः उद्बुद्ध होता है । परन्तु इस से अप्राकरणिक अर्थ की अभिव्यक्ति में अभिधा का निषेध नहीं समझना चाहिए । श्लेष में भी दोनों अर्थ एक साथ उद्बुद्ध नहीं होते ।

शब्दशक्त्युद्भव और अनुमान

आनंदवर्धन ने 'कल्पमितव्यः' कहा है । 'कल्पना' का अर्थ अनुमान भी है । मीमांसा में कल्पना का अर्थ अर्थापत्ति भी है । आनंदवर्धन की शब्दशक्त्युद्भव में प्रतीयमान अर्थ तक पहुँचने की प्रक्रिया अर्थापत्ति कही जा सकती है । नैयायिक अर्थापत्ति का अंतर्भाव अनुमान में करते हैं । तब क्या अनुमान भी शब्दशक्तिमूला में संदर्भ है ? इस प्रसंग में मम्मट और विश्वनाथ ने भी 'कल्पनीयाः' पद-प्रयोग किया है ।

४.१२ अर्थशक्त्युद्भव

अर्थशक्त्युद्भव में अपरिवर्तनीय शब्दों की अपेक्षा नहीं होती, वाच्यार्थ ही प्रतीयमान वस्तु को व्यक्त करने में सक्षम होता है । इस प्रतीयमान अर्थ का वाचक कोई शब्द नहीं होता । वाच्यार्थ अपने तात्पर्य के रूप में प्रतीयमान अर्थ को व्यक्त करता है ।^१ अभिनव ने

१. अर्थशक्त्युद्भवस्त्वन्व्यो यत्रार्थः स प्रकाशते ।

यस्तात्पर्येण वस्त्वन्वद् व्यक्त्युक्तिं विना स्वतः ॥ २।२२

‘स्वतस्तात्पर्येण इति’ की व्याख्यामें लिखा है कि इस पद के द्वारा आनंदवर्धन अमिधाव्यापार का निराकरण करना चाहते हैं। आनंदवर्धन का मन्तव्य भवन व्यापार से^१ तात्पर्य शक्ति से नहीं। यहाँ तात्पर्य का अर्थ है कि कवि का मन्तव्य वाच्यार्थ पर नहीं रहता वरन् उस वाच्यार्थ का अन्तर्निहित मन्तव्य वह प्रतीयमान अर्थ ही होता है। आनंदवर्धन ने जो उदाहरण दिया है, उससे यह तथ्य और भी स्पष्ट हो जाता है -

एवं वादिनि देवर्णों पार्श्वे पितुरधोमुखी ।

लीलाकमलपत्राणि गणयामास पार्वती ॥

(देवर्णों के ऐसा कहने पर पिता के पार्श्व में नीचा मुख किए लड़ी पार्वती झीड़ा - कमल की पंखुड़ियों को गिनने लगी ।)

इस वाच्यार्थ का तात्पर्य पार्वती की लज्जा रूप अर्थ को व्यक्त करना है। कवि का मन्तव्य, कमलपुष्प के पत्रों की गणना का वर्णन करना नहीं है। इस वर्णन का तात्पर्य लज्जा की अभिव्यक्ति में है। ‘मन्तात्पर्येण’ का यही अर्थ है। आनंदवर्धन ने स्वयं लिखा है -

‘अत्र हि लीलाकमलपत्रगणनमुपसर्जनीकृतस्वरूपं शब्दव्यापारं विनैवार्थन्तरं व्यभिचारिमाकलक्षणं प्रकाशयति ।’^१

इस उदाहरण को आनंदवर्धन ने केवल अलक्ष्यक्रम व्यंग्य का ही विषय नहीं माना। क्योंकि जहाँ साक्षात् शब्द से वर्णित विभाव, अनुभाव और व्यभिचारि भावों से रसादि की प्रतीति होती है वही केवल अलक्ष्यक्रम व्यंग्य ध्वनि का अवसर होता है। उपर्युक्त उदाहरण में व्यभिचारि भाव^{अनुभाव है। जब पार्वती के चर्चने से इस व्यभिचारि भाव} का चर्चण करते हैं तो रसानुभव होता है। यहाँ गणना रूप वाच्यार्थ और प्रतीयमान व्यभिचारि भाव में तो क्रम है, पर प्रतीयमान लज्जा के उपरान्त रस की प्रतीति में क्रम नहीं रहता। अभिनव

ने यही स्थिति स्वीकारी है -- 'सस्त्वत्रापि द्रुत एव व्यभिचारिस्वरूपे पर्यालोच्यमाने भातीति तदापेक्षायामलक्ष्यक्रमत्वेव लज्जापेक्षायामु तत्र लक्ष्यक्रमत्वम्'^१

यहां एक शंका होती है जहां कोई व्यभिचारि भाव मुख्यता प्रतीयमान होता है वहां भाव ध्वनि होती है। और भाव ध्वनि को आनंदवर्धन ने असंलक्ष्यक्रम के अंतर्गत स्वयं रखा है तब प्रतीयमान व्यभिचारि भाव के उपर्युक्त उदाहरण को संलक्ष्यक्रम के अंतर्गत रखने का क्या तात्पर्य है? मुकुन्द माधवशर्मा ने व्यभिचारि की द्विविध प्रतीयमानता पर एक अच्छा संकेत दिया है कि असंलक्ष्यक्रमव्यंग्य ध्वनि का भाव ऐसी अनुभूति है जो पात्र और सहृदय दोनों के द्वारा अनुभव की जाती है। इससे मिन्य संलक्ष्यक्रम में प्रतीयमान व्यभिचारि भाव केवल सूचना ही रहता है। उपर्युक्त उद्धरण का परीक्षण करने पर यह स्थिति स्पष्ट की जा सकती है। 'एवं वादिनि देवर्षी' आदि उदाहरण में सहृदय लज्जा व्यभिचारि का अनुभव नहीं करता, यह पात्र की मनः स्थिति की सूचना ग्रहण करता है। अधिक से अधिक कवि की कथनशैली से पावर्ती की लज्जा का अवगमन कर चमत्कृत होता है। इस प्रसंग को अभिनव ने लोचन में स्पष्ट किया है -

'साक्षात् शब्द से निवेदित (साक्षाच्छब्द निवेदितत्वं) अपने विभावानि के बल से (स्वविभावादिबलात्) व्यभिचारिभावों (व्यभिचारिणां) जहां असंलक्ष्यक्रमतया (यत्रालक्ष्यक्रमतया) बिना किसी बाधा के (व्यवधिबन्धेन) प्रतीति होती है वहां (प्रतिपत्तिः) और आनंदवर्धन के उपर्युक्त कथन में पूर्वापर विरोध न नहीं है (न पूर्वापरविरोधः)। पहले कहा गया है (पूर्वं हि उक्तम्) कि व्यभिचारियों की भी (व्यभिचारिणाभपि) भाव होने से (भावत्वात्), स्वशब्द से (स्वशब्देन) प्रतीति नहीं होती (न प्रतिपत्तिः) इसका समाधान यह है कि यद्यपि

रसमावादि रूप अर्थ कदापि वाच्य नहीं होते फिर भी वे सब सदा
 अलङ्कार के ही विषय नहीं होते (तथापि न सर्वोऽलङ्कारस्य विषयः) ।
 जहाँ स्थायिगत पूर्ण व्यभिचारियों से, विमावादि से तुरंत रसामिव्यक्ति
 होती है (यत्र हि विमावानुमावेभ्यः स्थायिगतेभ्यो व्यभिचारिगतेभ्यश्च
 पूर्णोऽप्यो फटित्येव रसव्यक्तिः) वही अलङ्कार होता है (तत्र तु
 अलङ्कारः) । यहाँ तो पद्मपत्रगणना, अधोमुख होना (इह तु
 पद्मदलगणनमधोमुखत्वं), कुमारियों में अन्य कारण से भी संभव है
 (कुमारीणां चान्यथापि सम्भाव्यत इति) अतः हृदय तत्काल लज्जा में
 विभ्रमित नहीं होता (हृदयं न फटिति लज्जायां विभ्रमयति।) वरन
 तपश्चर्चा आदि पूर्ववृत्तान्त का स्मरण करने से (अपि तु प्राग्वृततपश्चर्चा-
 दिवृत्तान्तानुस्मरणेन) उसकी प्रतीति क्रमपूर्वक ही करता है (तत्र प्रतिपत्तिं
 करोतीति क्रमव्यंग्यैव ।) व्यभिचारिरूप के पर्यालोचन से (व्यभिचारि-
 स्वरूपे पर्यालोच्यमाने) रस तो यहाँ भी उसकी अपेक्षा अलङ्कार से ही
 व्यक्त होता है (रसः तु अपि दूरत एव तदपेक्षया लङ्कारमैव मातीति।),
 लज्जा की अपेक्षा से यहाँ लङ्कार है ही (लज्जापेक्षया तु तत्र लङ्कार-
 क्रमत्वम्) यही भाव 'केवल' शब्द से सूचित होता है (अमुमेव भावमेवशब्दः
 केवलशब्दश्च सूचयति) ।^१

इसका स्पष्ट अर्थ है कि यद्यपि सर्वत्र रसमावादि अलङ्कार रूप
 में प्रतीयमान होते हैं तब भी कुछ स्थितियाँ ऐसी होती हैं जहाँ कुछ
 व्यभिचारिभाव अलङ्कारमत्तया व्यक्त होकर किसी सूचना को प्रकट करें ।
 इसस्थिति में हृदय लज्जादि व्यभिचारि भाव में तत्काल विभ्रान्त नहीं
 होता । हृदय अलङ्कार व्यंग्य की भाँति तत्काल लज्जा में मग्न नहीं
 होता । वहाँ लज्जा के एक वस्तु के रूप में व्यक्त होती है, भावक इस
 पर विचार करता है, मग्न नहीं होता ।

आनन्दवर्धन भी यह नहीं कहते कि व्यभिचारिभाव यहाँ प्रतीयमान है, वे यही कहते हैं कि पद्मपत्रगणनारूप अर्थ अन्य व्यभिचारिरूप अर्थ को प्रकट करता है। आनन्दवर्धन की अर्थशक्त्युत्थ ध्वनि विषयक कारिका स्पष्टतः कहती है कि इस प्रकार में अन्यार्थ प्रतीयमान होता है—

‘वरस्त्वन्यत् व्यञ्जिते’ । यह व्यञ्जित वस्तु अलंकार रूप भी हो सकती है जैसा कि अर्थशक्त्युद्भव के भेदों में कहा ही गया है।

अमिनव ने इसी तथ्य को २।२ कारिका की व्याख्या में भी स्पष्ट किया है। जो रसादिरूप अर्थ है, वह क्रम (यौ रसादिरर्थः स एवाक्रमो) है (न त्वक्रम एव सः), उसका कभी क्रमत्व भी होता है (क्रमत्वमपि हि तस्य कदाचिद्भवति ।)

संलक्ष्यक्रम को भाव वस्तु रूप होता है, असंलक्ष्यक्रम का भाव सद्दय की मानसिक स्थिति रूप। अमिनव ने लिखा है, जब विभाव और अनुभाव व्यंग्य होते हैं (यदा तु विभावानुभाववपि व्यंग्यौ भवतः) तब वस्तु-ध्वनि ही इष्ट है (तदा वस्तुध्वनिरपि किं न सङ्गते ।)

स्वशब्दनिवेदित विभावानुभावादि से रसामिव्यक्ति का उदाहरण आनन्दवर्धन ने कुमारसंभव के मधुप्रसंग से दिया है। वसंत पुष्पों के आमरण धारण किए हुए देवी पार्वती के आगमन से कामशरसंधान पर्यन्त, और शिव की चैष्टाविशेष आदि साक्षात्शब्द निवेदित हैं, इनसे रस व्यञ्जित होता है। परन्तु ‘लीलाकमलपत्राणि....’ आदि श्लोक में तो कमलपत्र गणना रूप अर्थ की सामर्थ्य से व्यभिचारिभाव द्वारा रस की प्रतीति होती है - अतः यह असंलक्ष्यक्रम से भिन्न ध्वनि का प्रकार है -

‘इह तु सामर्थ्यादिप्राप्तव्यभिचारिमुखेन रस प्रतीतिः । तस्माद-
यमन्यो ऽप्येः प्रकारः ।’^१

जहाँ शब्दव्यापार की सहायता से वाच्यार्थ अन्य को व्यक्त करता है वहाँ अर्थशक्त्युद्भव ध्वनि का स्थल नहीं होता ।^१ उदाहरण के लिए निम्नलिखित श्लोक देखें -

सकैतकालमनसं विटं ज्ञात्वा विदग्धया ।

हसन्नेत्रार्पिताकूर्तं लीलापद्मनिमीलितम् ॥

उपर्युक्त उदाहरण में 'लीलाकमलनिमीलन' से जो सकैतकाल की व्यञ्जना होती है वह 'नेत्रार्पिताकूर्त' पद से ही सूचित हो जाती है, अतः यह अर्थशक्त्युद्भव ध्वनि का स्थल नहीं कहा जा सकता । अमिनव ने लिखा है कि यद्यपि 'लीलापद्मनिमीलितम्' में व्यञ्जकत्व विघटित नहीं है तब भी इसमें व्यञ्जित अर्थ शब्द से ही उक्त हो गया है - 'यद्यपि चात्र शब्दान्तर-सन्निधानेऽपि प्रदोषार्थं प्रति न कस्यचिदभिधाशक्तिः पदस्येति व्यञ्जकत्वं न विघटितं, तथापि शब्देनैवोक्तमयमर्थोऽर्थान्तरस्य व्यञ्जक इति ।'^२ इसलिये ध्वनि में जो गोप्यमान के उदित करने का चारुत्व था वह निरस्त हो गया है ।

उन स्थलों में भी जहाँ शब्दशक्ति, अर्थशक्ति अथवा शब्दार्थशक्ति से व्यङ्ग्य अर्थ स्वयं कवि की उक्ति से प्रकट हो जाता है वहाँ भी अर्थशक्त्युत्पन्न ध्वनि का स्थल नहीं होता ।^३ वहाँ ध्वनि से निम्न श्लेषादि अलंकार हो सकता है ।

शब्दशक्ति से आदिप्लुत अर्थ की गुणीभूतता का उदाहरण :-

वत्से मा गा विषादं, श्वसनमुरुजवं सन्त्यजोर्ध्वप्रवृत्तम्,
कम्पः को वा गुरुस्ते, भवतु बलमिदा जृम्भितेनात्र याहि ।
प्रत्याख्यानं सुराणामिति मयश्मनस्कृद्मना कारयित्वा,
यस्मै लक्ष्मीमदाद् वः स दहतु दुरितं मन्यमूढां पयोधिः ॥

१. यत्र च शब्दव्यापारसहायोऽर्थोऽर्थान्तरस्य व्यञ्जकत्वेनोपादीयते स नास्य ध्वनेविषयः, पृ. २५०

२. ध्वन्यालोकः, पृ. २५०

३. ध्वन्यालोकः, २।२३

समुद्र के मन्थन से भीत लक्ष्मी को (पयोधिः मन्थमूढां लक्ष्मीम्) समुद्र ने मय दूर करने के बहाने (भयशयनकृद्मना) देवताओं का प्रत्यास्थान कराया । बेटा बहाराओ नहीं (वत्से मा गा विषादं, व्यंग्यार्थ है विष्णु को मदाण करने वाले शिव के पास मत जाना, विषादः का अर्थ 'विषां अस्ति इति विषादः' से शिव भी है ।) , तीव्रगति से चलने वाली दीर्घ उच्छ्वासी को बन्द करो (श्वासनमुरुज्वं सन्त्यजोर्ध्वप्रवृत्तम्, व्यंग्यार्थ है तीव्रगति वाले वायु और ऊर्ध्वज्वलन स्वभाव वाले अग्नि को छोड़ो ।) यह काँप क्यों रही हो, बल को नष्ट करने वाली जंभाहयों को छोड़ो (कम्पः को वा गुरुस्ते भवतु बलमिदा जृम्भितेनात्र याहि, व्यंग्यार्थ है कं जलं पातीति कम्पः वरुणः । कः प्रजापतिः ब्रह्मा कम्प अर्थात् वरुण और ब्रह्मा तो तुम्हारे गुरु सदृश हैं, उन्हें छोड़ो ।) ऐश्वर्य भवमत इन्द्र को भी छोड़ो । इस प्रकार भयशयन करने के बहाने अन्य सब देवताओं का प्रत्यास्थान कराकर जिन विष्णु को अपनी पुत्री समुद्र ने दी वे विष्णु तुम्हारे दुःखों को दूर करें ।

उपर्युक्त उदाहरण में शब्द की शक्ति से व्यंग्यार्थ प्रतीत होता है पर वह कवि ने अपने शब्दों (तृतीय चरण में) द्वारा ही कह दिया है अतः यह अर्थशक्त्युद्भव ध्वनि का स्थल नहीं है ।

अर्थशक्ति से आदिप्राप्त अर्थ की गुणिभूतता -

अम्बाशेतेऽत्र वृद्धा परिणतवयस्सामग्रणीरत्रतातः,

निःशेषागारकर्मक्रमशिथिलतनुःकुम्भदासी तथात्र

अस्मिन् पापाहमेका कतिपयदिवसप्रेषितप्राणनाथा,

पान्थामेत्थं तरुण्या कथितमक्सर व्याहृतिव्याजपूर्वम् ॥

(वृद्धा मां यहां सोती हैं, वृद्धों में अग्रणी पिता यहां सोते हैं ।

गृहकार्य से शिथिल शरीर वाली दासी यहां सोती है, इसमें मैं-कुछ दिनों से-पतित्यक्ता - अकेली सोती हूँ, इस प्रकार बहाने से तरुणी के द्वारा

पथिक को मिलन का अवसर कहा गया ।)^१

उपर्युक्त उदाहरण में तरुणी के कथन से प्रतीयमान अर्थ व्यक्त तो होता है पर 'व्याजपूर्वम्', 'कञ्चितमवसर' आदि से कवि के अपने शब्दों में ही कह दिया जाने से अर्थशक्त्युद्भव ध्वनि का अवसर नहीं रहता ।

वस्तुतः उपर्युक्त धारणा का कारण आनन्दवर्धन की काव्यानन्द विषयक मान्यता है । प्रतीयमान अर्थ की प्रतीति में निहित अर्थ तक पहुँचने से उपलब्ध चमत्कृति का आनन्द रहता है । इस प्रक्रिया में बुद्धि का व्यापार स्पष्ट है अतः कवि के स्वयं ही सब कुछ कह देने से सहृदय इस प्रक्रिया और अन्ततः चमत्कृति से वंचित रह जाता है, कल्पना का अवसर भी नहीं रहता । इसीलिए काव्य-प्रक्रिया की दृष्टि से आनन्दवर्धन ने यह व्यवस्था दी है । यह व्यवस्था व्यवहार पर आधृत है । उदाहरण के लिए प्रसाद की कामायनी का यह उद्धरण प्रस्तुत है -

कुसुम कानन अंचल में मन्द

पवन प्रेरित सौरभ साकार,

रचित परमाणु पराग शरीर

सड़ा हो, ले मधु का आधार ।^२

यह अद्वा के शरीर का वर्णन है, कहीं वाच्यतया अद्वा के शरीर की कोमलता, सुगंध और माधुर्य को नहीं कहा गया है । पुष्पों से संमरित उपवन के कोने में जैसे सुगंध साकार हो गई हो, पराग के कणों को मधु में सान कर जैसे शरीर बना हो । सहृदय की कल्पना इन उपादानों से एक शरीर का निर्माण करती है और तब उस शरीर की मसृणता, सुगंध और मधुरता की अनुभूति भी साकार होती है। यह अर्थशक्त्युद्भव ध्वनि

१. ध्वन्यालोकः , पृ. २५३

२. कामायनी, । अद्वा सर्ग, पृ. ५६

का बहुत अच्छा उदाहरण है। उदाहरण में वर्णित वस्तु से अद्वा के शरीर की कोमलता, मधुरता और मसुणता व्यंजित होती है। आनंदवर्धन कृत संपूर्ण विवेक काव्य के व्यावहारिक तथ्यों पर आधारित है। इसीलिए कहा गया है कि कविता परोक्षा (प्रतीयमान) अर्थ में होती है। कविता केवल वाच्यार्थ में नहीं है, वाच्यार्थ से अधिक व्यक्त करती है, सहृदय को वाच्यार्थ से आगे जाना पड़ता है, इसके अंतर्निहित अर्थ तक पहुंचना पड़ता है।^१ यदि कवि प्रतीयमान अर्थ को अपने शब्दों से ही प्रकट कर देता है तो सहृदय को उसमें ज्ञात को प्राप्त करने का आनंद नहीं मिल सकता।

४.१३ कथ्य को व्यक्त करने की विधियाँ : प्रतीयमान अर्थ के प्रकार

कवि अनेक प्रकार से अपनी अनुभूति को व्यक्त कर सकता है। कभी वह ऐसी वस्तु की रचना करता है जो लोक में संभव हो और इस वस्तु में अपनी अनुभूति को प्रतीयमानतः व्यक्त करता है। कभी ऐसी वस्तु का चमन करता है जो लोक में संभव न हो, कवि कल्पना में उभर कर काव्य-जगत का सत्य बने। कभी कवि किसी पात्र के द्वारा अपनी कल्पना जन्य रचना को प्रस्तुत करता है और भी अनेक प्रकार हो सकते हैं। कभी वाच्यार्थ से कवि अलंकार रूप में अपनी अनुभूति को व्यक्त करता है, कभी वस्तु के रूप में।

इस दृष्टि से आनंदवर्धन ने प्रतीयमान अर्थ के प्रति उत्तरदायी वाच्यार्थ को मूलतः दो प्रकार का माना है - (१) प्रोढोक्तिमात्रनिष्पन्न शरीर अर्थात् जो केवल कवियों की कल्पना में संभव है तथा (२) स्वतःसंभवी, अर्थात् जो लोकजीवन में भी संभव है। आनंदवर्धन की एतद्विषयक कारिका निम्नलिखित है -

१. Poetry From Statement to Meaning, Beaty and Matchett.
p.81.

प्रौढोक्तिमात्रनिष्पन्नशरीरः सम्मवीस्वतः ।

अर्थोऽपि द्विविधो ज्ञेय वस्तुनो न्यस्य दीपकः ॥^१

कविप्रौढोक्तिमात्रनिष्पन्नशरीर -

सज्जयति सुरमिमासो न तावदर्पयति युवतिजनलक्ष्य मुखान् ।

अमिनवसहकारमुखान् नवपल्लवपत्रलाननगस्य शरान् ॥

(बसंत मास युवतिजनों को लक्ष्य बनाने वाले अग्रभाग से युक्त,
नव पल्लवों के पत्र (पृष्ठभाग) से युक्त, नए सहकार आदि
कामदेव के बाणों को सजाता है किन्तु अभी प्रहारार्थ देता नहीं
है (न तावदर्पयति))

उपर्युक्त उदाहरण में कामदेव धन्वी है, बसन्त बाण बनाने
वाला है, सहकार मंजरी आदि बाण हैं, युवतियाँ लक्ष्य हैं । यह संपूर्ण
अर्थ कवि प्रौढोक्तिसिद्ध है क्योंकि, लोक में न तो इस प्रकार का धन्वी
होता, न ऐसे बाण और न ऐसे लक्ष्य ही । इस कवि प्रौढोक्ति सिद्ध
वाच्यार्थ से 'मदनोन्मथन का प्रारंभ और उत्तरोत्तर उसका विर्जुमण रूप
वस्तु व्यंग्य है ।' अभिव ने लिखा है - 'ध्वन्यमानं मन्मथोन्माथस्मरं
क्रमेण गाढगाढीमविष्यन्तं व्यक्तं । अन्यथा रसन्ते सपल्लव सहकारोद्गम
इति वस्तुमात्रं न व्यङ्ग्यं स्यात् । रणा च कवेरेवोक्तिः प्रौढा ।'^२

१. ध्वन्यालोकः २।२४

२. ध्वन्यालोकः पृ. २५५

ऋषेय की 'बावरा अहेरी' ^१ कविता का निम्नलिखित अंश भी कविप्रौढोक्तिसिद्ध है -

मोर का बावरा अहेरी
 पहले बिहाराता है आलोक की -
 लाल-लाल कलियां
 पर जब खींचता है जाल को -
 बांध लेता है सभी को साथ :
 छोटी छोटी चिड़ियां
 मंफोले पंख
 बड़े-बड़े पंखी
 हैंनों वाले डील वाले
 डौल के बैडौल
 उड़ते जहाज
 कलस-तिसूल वाले मंदिर-शिसर से ले
 तार घर की नाटी मोटी चिपटी गोल घुस्सों वाली
 उपयोग - सुन्दरी
 बैपनाह काया को :
 - - - - -
 बावरे अहेरी रे
 कूह भी अवय्य नहीं तुम्हें , सब आसट है :
 - - - - -
 से मैं खोल देता हूँ कपाट सारे
 मेरे इस संहार की शिरा-शिरा छेद दे
 - - - - -

१. बावरा अहेरी, ऋषेय

लोक में ऐसा अहेरी नहीं देखा गया जो सारे विश्व को एक साथ समेट ले, जड़-चेतन सबको । न अहेरी मन की 'कालों' ही दूर करता है, न आँसों को आँजता है । अज्ञेय ने मोर को अहेरी कहा है इसलिए कि जैसे अहेरी बलपूर्वक - क्लृप्तपूर्वक आँसू को पकड़ लेता है, वैसे मोर का प्रकाश उसके मन-विवर में छाप अंधेरे को दूर कर दे । वैसे तो यह अंधेरा जायगा नहीं, अहेरी की क्लृप्त बुद्धि से यदि मोर ऐसा करे तो संभव है । परिस्थितियों में उत्पन्न व्यक्ति मन की पीड़ा और उस पीड़ा से मुक्ति पाकर पुनः प्रकाश पाने की आकांक्षा इस का व्यंग्य है । अधी कविता में मोर की सामर्थ्य और शेष आधी में अपनी आकांक्षा है । संभवतः जब हम किसी से कुछ मांगते हैं तो प्रथमतः उसे उसकी सामर्थ्य का स्मरण कराते हैं । सभी महा कवियों ने ऐसा ही किया है । यह इस स्थिति में मन की अनिवार्य प्रक्रिया है । अज्ञेय आस्थावान कवि है, जीवन के प्रति, प्रकाश के प्रति उनकी अटूट आस्था है । अंधेरे को स्वीकार कर प्रकाश के प्रति आस्थावान होने में ही महत्ता है । 'बावरा अहेरी' पद भी व्यंजक है या आधुनिक शब्दावली में प्रयोग फोरगाल्डेड है, ब्याज स्तुति की इस प्रक्रिया का पूरी कविता में निर्वह है ।

इस प्रकार के कविप्रौढोक्तिसिद्ध कथनों में ही कवि कल्पना का विकास व्यक्त हो पाता है स्वभावतः इसका संबंध कवि की सृजन - प्रतिमा के वैशिष्ट्य से है । कविप्रौढोक्तिसिद्ध कथनों में कथ्य प्रतीयमानतः ही रहता है ।

कविप्रौढोक्ति सिद्ध कथन कवि द्वारा चित्रित पात्र की उक्ति हो सकता है । कवि निबद्ध पात्र और स्वयं कवि की उक्ति के संदर्भ में कल्पना का अक्सर अधिक रहता है । मानस की विभिन्न भाव धाराओं को अभिव्यक्ति मिलती है । परिणामतः जो कुछ सामान्य जगत में असंभव लगता है, इसप्रकार की उक्तियों में सहज हो जाता है, ग्राह्य लगता है । कविनिबद्ध पात्र भी

कवि की अनुभूतियों का वाहक होता है, पर शिल्प की दृष्टि से कवि पात्र-कथित उक्तियों में जैसे तटस्थ हो जाता है, कृति-उक्ति स्वतंत्र हो जाती है, कला बन जाती है। और कला के इस निदोष में सभी असंगतताओं का समाधान हो जाता है। आनंदवर्धन ने कविनिबद्धवक्ता की प्रौढोक्ति का निम्नलिखित उदाहरण दिया है -

सादरवितीर्णयौवनहस्ताक्लम्बं समुन्नमदम्याम् ।

अभ्युत्थानमिव मनमथस्य दत्तं तव स्तनाभ्याम् ॥^१

(आदरपूर्वक सहारा देते हुए यौवन के सहारे उठते हुए तुम्हारे स्तन कामदेव को अभ्युत्थान सा प्रदान कर रहे हैं ।)

उपर्युक्त कथन में उक्ति वैचित्र्य का चमत्कार स्पष्ट है - यह कथन कवि ने पात्र द्वारा कहलाया है।

कुछ ऐसे कथन होते हैं जिनका विषय लोक में भी संगत होता है। 'स्वं वादिनि' आदि उदाहरण इसी प्रकार के हैं। मुक्ति बोध की 'चौराहा' कविता का विषय इसी प्रकार का है

मुझे कदम - कदम पर

चौराहे मिलते हैं

बाहें फैलाये । ।

एक पैर रक्ता हूँ

कि सो राहें फूटती,

व मैं उन सब पर से भुजाना चाहता हूँ

बहुत अच्छे लगते हैं

उनके तपुर्वे और अपने सपने

सब सच्चे लगते हैं ।^२

१. ध्वन्यालोकः पृ. २५६

२. चाँद का मुँह टेढ़ा है - मुक्तिबोध

प्रतीयमान वस्तु के अतिरिक्त अलंकार भी प्रतीयमान हो सकता है, यह संलक्ष्यक्रम भेद का अन्य प्रकार है -

अर्थशक्तेः अलंकारः यत्रपि अन्यः प्रतीयते ।

अनुस्वानोपमव्यंग्यः स प्रकारोऽपरो ध्वने : ।^१

(जहाँ अर्थशक्ति से (वाच्यार्थ अलंकार से भिन्न) अन्य अलंकार

प्रतीत होता है, वह संलक्ष्यक्रमव्यंग्य ध्वनि का अन्य प्रकार है।)

अर्थशक्ति से भी अलंकार प्रतीयमान होता है, केवल शब्दशक्ति से ही नहीं, इसी तत्त्व को स्पष्ट करने के लिए यह कारिका कही गई है। इसकी व्याख्या में अमिनय ने लिखा है - 'न केवलं शब्दशक्तेः अलंकारः प्रतीयते पूर्वोक्तनीत्या यावदर्थशक्तेरपि । यदि वा न केवलं यत्र वस्तुमात्रं प्रतीयते यावदलंकारोऽपीत्यपिशब्दार्थः ।'^२

यह आशंका संभव है कि शब्दशक्ति से तो श्लेषादि अलंकार संभव होते हैं, अर्थशक्ति से कौन से अलंकार संभव होंगे। रद्भट आदि ने दीपक इत्यादि में अन्य अलंकार की प्रतीति स्वीकारी है। आनंदवर्धन के अनुसार जहाँ प्रतीयमान अलंकार वाच्यालंकार की अपेक्षा प्रधान चमत्कारक होता है वहाँ ध्वनि होती है। काव्यप्रकाशकार ने इसी दृष्टि का अनुसरण कर अर्थशक्त्युद्भव के वारह भेद किए हैं। क्योंकि वाच्य वस्तु से वस्तु अथवा अथवा अलंकार प्रतीयमान हो सकता है। वाच्य अलंकार से भी वस्तु अथवा अलंकार प्रतीयमान हो सकता है। अतः वाच्यरूप में स्थित अलंकार से अन्य अलंकार की प्रतीयमानता में संदेह का अवसर नहीं है। रूपकादि अलंकार जो वाच्य रूप में रहते हैं अनेक उदाहरणों में उनका प्रतीयमानत्व होता है -

१. ध्वन्यालोकः , २।२५

२. ध्वन्यालोकः , २५७

रूपकादिरत्नकारवर्गो यो वाच्यतां त्रितः ।

स सर्वो गम्यमानत्वं विप्रदं भुम्भा प्रदर्शितः ॥^१

परन्तु ऋत्नकार ध्वनि का स्थल वहीं है जहाँ वाच्यात्रित ऋत्नकार प्रतीयमान ऋत्नकार के प्रति 'तत्पर' होता है । जहाँ ऐसा नहीं है वहाँ ध्वनि का मार्ग नहीं है --

ऋत्नकारान्तरस्यापि प्रतीतो यत्र भासते ।

तत्परत्वं न वाच्यस्य नासौ मार्गो ध्वनेर्मतः ॥^२

दीपक आदि ऋत्नकार में उपमा प्रतीयमान रहती है, पर उपमा की प्रधानता न होने से वहाँ ध्वनि का व्यवहार नहीं किया जा सकता ।

चंद्रमयूहनिशा नलिनी कमलैः । कुसुमगुच्छैर्लता ।

ह्रींशारद शोभा, काव्यकथा सज्जनैः क्रियते गुभी ॥

(चन्द्रमा की किरणों से रात्रि, कमलपुष्पों से नलिनी, पुष्पगुच्छों से लता, हंसों से शरद की शोभा और सज्जनों के काव्यकथा की गौरववृद्धि होती है ।)

उपर्युक्त उदाहरण में दीपक ऋत्नकार है तथा गुरुकरण रूप एक धर्म के संबंध सादृश्य के कारण उपमा के माध्यमपतित होने पर भी वाच्यरूप से स्थित दीपक के कारण चारुत्व प्रतीत होता है इसलिए यहाँ वाच्य ऋत्नकार दीपक के नाम से ही व्यपदेश किया जाता है, गम्यमान उपमा का नहीं । जहाँ वाच्य ऋत्नकार की स्थिति व्यंग्यपरतया ही हो वहाँ व्यंग्य ऋत्नकार के अनुसार व्यवहार किया जाता है । इसे स्पष्ट करने के लिए आनंदवर्धन ने ग्यारह उदाहरण दिए हैं, कतिपय यहाँ दिए जा रहे हैं --

१. ध्वन्यालोक, २।२६

२. ध्वन्यालोक, २।२७

प्राप्तश्रीरेण कस्मात् पुनरपि मयि तं मन्थरवेदं विदध्या-
 निद्रामध्यस्य पूर्वामनलसमनसो नैव सम्मावयामि ।
 सेतुं बध्नाति मूयः किमिति च सकलद्वीपनाथानुयात-
 स्त्वय्याते वितर्कानिति दधत हवामाति कम्पः पयोधेः ॥

(इसको लक्ष्मी प्राप्त है फिर मुझे यह पूर्वानुभूत मन्थन-
 दुःख क्यों देगा । आलस्यरहित मन के कारण इसकी पहले जैसी
 निद्रा की भी संभावना नहीं है । समस्त द्वीपों के राजा इसके
 अनुचर हो रहे हैं फिर यह दुबारा सेतुबन्धन क्यों करेगा । हे
 राजन तुम्हारे आने से मानों इस प्रकार के सन्देहों के धारण करने
 से ही समुन्द्र कांप रहा है ।)

उपर्युक्त उदाहरण में समुद्र के स्वामाविक जल चांचल्य का निमित्त
 विशाल सेना सहित समुद्रतट पर आए हुए राजा को देखकर मन्थन अथवा
 सेतुबन्धादि सन्देह के कारण उत्पन्न मय की उत्प्रेक्षा की गई है ।
 इसलिए यहाँ कवि प्रौढोक्ति सिद्ध संदेह और उत्प्रेक्षा का संकर अलंकार
 वाच्यतया है । राजा में वासुदेव का रूपक व्यंग्य है । चमत्कारपूर्ण उत्कर्ष
 इस प्रतीयमान रूपक के कारण ही है अतः यह अलंकार से रूपक अलंकार
 ध्वनि का उदाहरण है । उमाध्वनि का उदाहरण निम्नलिखित है -

वीराणां रमते घुसुणारुणो न तथा प्रियास्तनोत्सर्गः ।
 दृष्टी रिपुराजकुम्भस्थले यथा बहल सिन्दूरे ॥

वीरों की दृष्टि प्रियतमा के कुंकुम रंजित उरोजों में उतनी नहीं
 रमती जितनी सिन्दूर से पुते हुए शत्रुओं के हाथियों के कुम्भस्थलों में ।

इस उदाहरण में व्यतिरेक अलंकार वाच्यतया है क्योंकि सिन्दूर
 पुते गजकुम्भों में वीरों के लिए कुंकुम रंजित उरोजों से अधिक आकर्षण कहा
 गया है और प्रतीयमानतः उपमा है क्योंकि सिन्दूर रंजित गजकुम्भों और
 कुंकुम रंजित उरोजों का सादृश्य व्यंजित है । यह स्वतःसंभवी अलंकार से
 अलंकार ध्वनि का उदाहरण है ।

आदोष अलंकार ध्वनि का उदाहरण -

स वक्तुमस्त्रितान् शक्तो हयग्रीवाश्रितान् गुणान् ।

योऽम्बुकुम्भैः परिच्छेदं ज्ञातुं शक्तो महोदधे : ॥

जो पानी के घड़ों से (यः अम्बुकुम्भैः) समुद्र के परिमाण को (महोदधेः परिच्छेदं) जानने में समर्थ है (ज्ञातुं शक्तः) वही हयग्रीव के समस्त गुणों को (सहयग्रीवाश्रितान् अस्त्रितान् गुणान्) कहने में समर्थ है (वक्तुं शक्तः) ।

इस उदाहरण में अतिशयोक्ति वाच्यालंकार है । हयग्रीव की गुणरूप विशेषताओं का उद्घाटनपरक आदोष अलंकार प्रतीयमान है । यह कवि प्रौढोक्ति सिद्ध अलंकार से अलंकार की व्यंग्यता का उदाहरण है । आनन्द-वर्धन की यह धारणा काव्य को कला सिद्ध करती है । कविता सामान्य कथन से भिन्न होती है । कविता मात्र कथन नहीं है, कलापूर्ण कथन है । यदि यह मान भी लें कि रस सिद्धान्त भावपदा पर अधिक बल देता है तो यह भी स्वीकारना होगा कि रस-सिद्धान्त अपूर्ण सिद्धान्त है क्योंकि वह केवल सहृदयगत अनुभूति की चर्चा को आधार बना कर चला है । ध्वनिसिद्धान्त कविता के सृजन का व्याख्यान है, कविता को मूर्त कृति मानता है और सहृदय को भी सन्निहित किए है । ध्वनिसिद्धान्त कविता के आस्वा-दन के क्रम को स्पष्ट करता है, अतः यथार्थपरक है ।

अर्थान्तरन्यास अलंकार ध्वनि का उदाहरण --

देवायसै फलै किं क्रियतामेतावत् पुनर्मणामः ।

रक्ताशोकपल्लवाः पल्लवानमन्येषां न सदृशाः ॥ ^२

१. ध्वन्यालोकः , पृ. २६५

२. ,, ,, २६६

फल देव के अधीन है (देवायते फले), क्या करें (किं क्रियताम्)
फिर भी हतना कहते हैं (हेतावत् पुनः मणामः) रक्ताशोक के पल्लव,
अन्य पल्लवों से भिन्न होते हैं सदृश नहीं (रक्ताशोकपल्लवाः पल्लवानमन्येषां
न सदृशाः) ।

आनंदवर्धन ने व्यतिरेक, उत्प्रेक्षा, श्लेष, यथासंख्य आदि के
उदाहरण देकर अलंकार ध्वनि को स्पष्ट किया है ।

अलंकार ध्वनि का प्रयोजन :-

सामान्यतः अलंकार आमुष्माणवत् हैं, वे शरीर नहीं हो सकते ।
पर प्रतीयमान होकर अलंकार चारुत्वसंवर्धित हो जाते हैं । अलंकार
व्यङ्ग्यरूप होकर भी व्यङ्ग्यमुक्त ध्वनि के अंग बनते हैं, यह तभी संभव है
जब अलंकार (प्रतीयमान) का प्राधान्य विवक्षित हो ।^१

यह स्पष्ट है कि प्रतीयमान अलंकार की स्थिति में कथ्य प्रतीयमान
अलंकार जन्य ही होता है । अतः उसकी प्रधानता विवादास्पद नहीं होती।
काव्य संरचना और कवि का उद्देश्य भी प्रतीयमान अलंकार व्यंजित वस्तु में
होता है । आनंदवर्धन के शब्दों में काव्य का व्यापार ही इस प्रतीयमान
अलंकार के आश्रित होता है --

व्यज्यन्ते वस्तुमात्रेण यदालंकृतमस्तदा ।

ध्रुवं ध्वन्यंगता तासां, काव्यवृत्तेस्तदाश्रयात् ॥

इस प्रकार वस्तु से प्राधान्यपूर्वक प्रतीयमान अलंकार की ध्वन्यंगता तो
है ही, पर प्राधान्यपूर्वक यदि अलंकार से अलंकार भी प्रतीयमान होता है
तो भी वह ध्वन्यंगता को प्राप्त होता है --

ऋलंकारान्तरव्यंग्यमावे, ध्वन्यंगता मवेत् ।

चारुत्वोक्कर्णतो व्यंग्यप्राधान्यं यदि लक्ष्यते ॥

इसी आधार पर मम्मट आदि बाद के आचार्यों ने अर्थशक्त्युद्भव ध्वनि के द्वादश भेद किए हैं । वस्तु से वस्तु, वस्तुसे ऋलंकार, ऋलंकार से वस्तु, ऋलंकार से ऋलंकार। इन चार का स्वतः संभवी, कविप्रौढोक्तिसिद्ध और कविनिबद्धवक्तृप्रौढोक्ति सिद्ध वस्तु की दृष्टि से विचार करने पर द्वादश भेद सिद्ध होते हैं ।

४.१४ शब्दार्थशक्त्युद्भव

ऐसा भी संभव है कि शब्द और अर्थ दोनों समवेत रूप से प्रतीयमान अर्थ के व्यंजक हों वहां शब्दार्थशक्त्युद्भव ध्वनि कही जाती है । आनंदवर्धन ने इस कौटि का उदाहरण नहीं दिया है । मम्मट ने भी जो उदाहरण दिया है, वह शब्दशक्त्युत्थ का ही है ।

...

अध्याय - ५

ध्वनिसिद्धान्त और शैली

५.१ 'शैली, संदर्भों और भाषातात्त्विक रूपों को जोड़ने वाली कड़ी है।' शैली की यह परिभाषा एक और उसे सूक्ष्म मानसिक प्रक्रिया से संबद्ध करती है - दूसरी और भाषिक इकाईयों से। भाषिक इकाईयों का अध्ययन भाषाशास्त्र करता है। इसी धारणा को लेकर कि भाषा शास्त्र की सहायता से किसी काव्यात्मक रचना के सत्य तक अधिक विश्वस्तता से पहुंचा जा सकता है - आधुनिक शैलीशास्त्र का विकास हुआ। अपने वर्तमान रूप में शैलीशास्त्र नया ही है और अभी भी इसके अंतर्गत किए जाने वाले विश्लेषण की रूपरेखा एकदम स्पष्ट नहीं है। भारत की काव्यशास्त्र परंपरा में कतिपय ऐसे सिद्धान्त हैं जो कविता की शैली (संघटना) पर तथ्यपरक विचार करते हैं। अपनी-अपनी सीमा में वे विचारणार्थ कविता की विशेषताओं का उद्घाटन करने में पूर्ण समर्थ हैं। आनंदवर्धन प्रतिपादित ध्वनिसिद्धान्त ऐसा ही सिद्धान्त है। यह सिद्धान्त संघटना के स्वरूप और विश्लेषण की समुचित विधि प्रस्तुत करता है। प्रस्तुत प्रकरण में पहले आधुनिक शैलीशास्त्र की रूपरेखा को प्रस्तुत किया जाएगा तदनन्तर ध्वनिसिद्धान्त की तत्सदृश धारणाओं से उनकी तुलना कर शैलीशास्त्रीय विश्लेषण की एक सामान्य रूपरेखा तक पहुंचने का प्रयत्न किया जाएगा।

५.२ आधुनिक भाषातात्विक शैलीविज्ञान के अंतर्गत किए गए अध्ययन को तीन प्रकारों के अंतर्गत रखा जा सकता है -

१) वे अध्ययन जो शैली को प्रतिमान से विपथन (Deviation) मानते हैं।

२) वे अध्ययन जो किसी संरचना में भाषिक इकाईयों के आवृत्यांक के समुच्चय (Set) को शैली मानते हैं।

शैली को भाषिक इकाईयों के आवृत्यांक का समुच्चय इस अर्थ में कहा गया है कि शैली एकाधिक भाषिक इकाईयों का परिणाम है तथा किसी रचनासंह के किसी शब्द का शैलीगत महत्व अन्य शब्दों के साम्निध्य में ही संभव है। किसी भी रचना प्रतिमान में एक पंक्ति से अधिक की रचनाएँ ही आती हैं।

३) वे अध्ययन जो शक्यता के व्याकरण (Grammar of Probabilities) के विशिष्ट उपयोग को शैली मानते हैं। अर्थात् जो प्रयोग कवि कर सकता है - जो भी प्रयोग कवि के लिए संभव है - संभावित हैं, जो शक्य हैं, उनके विशिष्ट उपयोग का समुच्चय शैली है।

प्रथम प्रकार के शैलीशास्त्रीय अध्ययन में प्रतिमान का निर्धारण सर्वाधिक विवादास्पद प्रश्न बन गया है।

शैली को विपथन मानने वाले संप्रदाय के अध्ययन का आधार निम्नलिखित प्रश्न हैं -

(१) काव्य की भाषा सूचना के अतिरिक्त और क्या व्यक्त करती है ?

(२) किसी रचयिता की भाषा व्याकरणिक अपेक्षाओं के अतिरिक्त और क्या करती है ?

(३) रचयिता के ऐच्छिक वाक्य और शब्दगत रुचियों के ढाँचों का वैशिष्ट्य क्या है ?

प्राग स्कूल के अध्येताओं ने अपने शैलीशास्त्रीय अध्ययन में उपर्युक्त प्रश्नों का समाधान प्राप्त करने का प्रयत्न किया है। मुकारोव्सकी ने उन सभी विरूपणों को काव्य-भाषा की विशेषता माना है जो सौन्दर्यात्मक उद्देश्य से किए गए हों। कविता की भाषा में कवि जान-बूझ कर नियमों को तोड़ता है। कविता स्वचालित, रूढ़ प्रयोगों को स्वीकार नहीं करती, अतः कवि नए प्रयोग करता है। ये नए प्रयोग फिर रूढ़ हो जाते हैं। फिर भाषिक हकाईयों का फौर-ग्राऊंडिंग होता है, अर्थात् वे स्वीकृत मार्ग से मिन रूप में प्रयुक्त की जाती है। इस प्रकार नूतन प्रयोगों का रूढ़ीकरण और फिर नए प्रयोगों का चक्र निरंतर गतिशील रहता है।

नव - फर्थ संप्रदाय के विद्वानों ने प्रतिमान (नोर्म) और विपथन (डेविएशन) की दूसरी ही व्याख्या की। इस दृष्टिकोण के अनुसार भाषा को संदर्भ से काट कर नहीं समझा जा सकता। प्रयोग और प्रयोक्ता के संदर्भ में ही भाषा की मूल्यवत्ता है। इस दृष्टि से शैली-शास्त्रीय अध्ययन में शब्द समुच्चय और विन्यास की धारणा का स्भावेष हुआ। शब्द समुच्चय विन्यास के समान दोत्र और समान अर्थ-स्थितियों में प्रयुक्त होने वाले शब्दों का समुच्चय है। इस धारणा के परिणामस्वरूप यह माना जाने लगा कि कविता की एक सूक्ष्म भाषा का अनुमान किया जाना चाहिए, इस सूक्ष्म भाषा का एक सूक्ष्म व्याकरण हो तथा यह सूक्ष्म व्याकरण, सूक्ष्म भाषा के सभी स्तरों -स्वनिम शास्त्र, वाक्य, शब्द समूह आदि के विश्लेषण में समर्थ होना चाहिए।

संरचना के पैटर्न के आवर्तन को शैली मानने की धारणा का विकास रोमन जैकबसन के इस कथन से हुआ है कि - 'काव्यात्मक कार्यफलन चयन के अन्तर्गत संगठन के अन्तर्गत संतुलन के सिद्धान्त को प्रस्तुत करता है।' कविता की भाषा के संयोजन - संबंधों में वही वैशिष्ट्य होता है जो पारस्परिक रुचि रखने वाले - रादस्यों के निकट संबंध में होता है। कवि अपनी भाषा में विशेष रूप से, शृंखला में अलंकारों का प्रयोग करता है और रुचि के अनुसार उसे मंग कर देता है। निश्चय ही यह प्रणाली यह मानती है कि कवि काव्य उपादानों का चयन करता है, फिर चयित उपादानों का संगठन करता है, तथा प्रयुक्त होकर ये उपादान धनिष्ठता से संबद्ध होते हैं।

हैलीडे ने पैटर्न के अभिस्मरण (कन्वरजेन्स) और सामंजस्य (कोहेरेन्स) को शैली माना है। इसका तात्पर्य यह है कि कवि की रचना में विशेष पैटर्न होता है, उसी पैटर्न का अभिस्मरण पूरी संरचना में होता है। इसके अतिरिक्त सामंजस्य शैली का अनिवार्य तत्त्व है। सामंजस्य के अंतर्गत सभी कुछ आ जाता है। शब्दों का, मात्रा का, अलंकारों, सबका सामंजस्य अभिप्रेत है। हैलीडे के अनुसार सामंजस्य का तात्पर्य है - शब्दसमूह और व्याकरणिक नियमों के चतुर्विध वर्णनात्मक कोटियों (डिस्क्रिप्टीव कटेगरीज) का प्रस्तुतीकरण (गुपिंग)। भाषिक संरचना में सामंजस्य विभिन्न स्तरों पर होता है। सामंजस्य शृंखलागत संबंध है। यह शब्द संबंधी भी हो सकता है और व्याकरणिक भी।

शैली विषयक चतुर्थ धारणा के अनुसार कवि अपनी भाषा में अनिव्यक्तिपरक कुछ विशिष्ट प्रयोग करता है। इस धारणा के अनुसार कविता की भाषा में दो स्तर होते हैं - प्रत्यक्ष और गहन। अर्थ-विषयक व्याख्यान इस द्वितीय स्तर से ही उद्भूत होती है। स्वनिम संबंधी

विश्लेषण प्रथम स्तर से ही किया जा सकता है। ये दोनों स्तर अर्थ को निश्चित रखने वाले एक ओईड सेट ओफ ट्रान्सफोरमेशन से संबद्ध होते हैं।

शैलीशास्त्र विषयक उपर्युक्त धारणाओं के निष्कर्ष निम्नलिखित हैं -

१. कवि की भाषा वाच्यार्थ के अतिरिक्त और क्या कहने में कितनी समर्थ है ?
२. व्याकरण से कितनी नियमित है तथा अन्य प्रयोग कर उसने क्या विशेषताएं अर्जित की हैं ?
३. अर्थ की समान स्थितियों और समान विन्यास में प्रयुक्त शब्द समुच्चय का संदर्भगत वैशिष्ट्य।
४. चयन के ऋदा और संगठन के ऋदा में संतुलन।
५. भाषा की वर्णनात्मक कोटियों के सामंजस्य और संरचना पैटर्न के अभिसरण का अध्ययन।
६. कविता भाषा के विशिष्ट प्रयोग और प्रत्यक्ष तथा गहन स्तरों का अध्ययन।

उपर्युक्त में से पांचवें को छोड़कर शेष किसी न किसी सीमा तक अर्थ से जुड़े हैं। वस्तुतः काव्य का अंतिम सत्य उसका अर्थ ही है। इस अर्थ को समग्रता की सीमा तक उन्मीलित करने में भाषाशास्त्र योग देता है। यदि शैलीशास्त्रीय अध्ययन केवल संज्ञा, क्रिया, सर्वनाम आदि की गणना, अक्षर-रचना, बंद अथवा उन्मुक्त उपवाक्य तक ही स्वयं को सीमित रखता है तो उसके उपयोग में संदेह ही रहेगा।

५.३ कविता के शैलीशास्त्रीय अध्ययन की एक प्रविधि जिओफ्रे तीच ने दी है - मैं समझता हूँ यह प्रविधि काफी संगत और पूर्ण है। इस विधि के प्रमुख सूत्र निम्नलिखित हैं :-

(१) सामंजस्य - इसका तात्पर्य यह है कि काव्य भाषा के आनुक्रमिक संबंधों के योजनातंत्र में विभिन्न स्थानों में प्रयुक्त विभिन्न स्वतंत्र चयन (इकाई) परस्पर कितने संगत हैं तथा किसी सीमा तक एक दूसरे को स्वीकार करते हैं। इसके अन्तर्गत (i) क्रिया पैटर्न का सामंजस्य तथा इस सामंजस्य से उत्पन्न वैशिष्ट्य, (ii) वितरण का समंजस्य, (iii) शब्द समूह का सामंजस्य है। सामंजस्य के अध्ययन में, पूरी कविता में परिव्याप्त, अर्थ के कुछ ऐसे पैटर्न उपलब्ध होंगे जिनसे कविता के कथ्य का भाषातात्त्विक विवरण दिया जा सके। परन्तु यह विवरण पल्लवग्राही ही होगा, क्योंकि यह सामान्य भाषा में उपलब्ध इकाईयों का चयन कैसे किया गया है, इसी तथ्य पर आधारित है जबकि कविता सामान्य प्रयोग की रुढ़ियों को तोड़ती है। कविता माणिक प्रयोगधर्मिता का उपयोग करती है। कविता की भाषा का महत्व उद्घाटन करने के लिए, कविता में प्रयुक्त उन चयनों का विश्लेषण करना होगा, जिनकी सामान्य-भाषा - प्रयोग में आशा भी नहीं की जा सकती।

(२) असामान्य प्रयोग - कविता में, भाषा के सामान्य प्रतिमानों से भिन्न प्रयोगोंको, सौन्दर्यात्मक संप्रेषण की दृष्टि से महत्वपूर्ण माना जाता है। भाषा के सामान्य प्रतिमानों की पृष्ठभूमि में ऐसे मुख्य प्रयोगों को केन्द्रीभूत कर उनकी असामान्यता का विश्लेषण किया जाता है। शब्द के सामान्य और आलंकारिक अर्थ-वैपरीत्य में यह प्रयोग-असामान्यता परिलक्षित की जा सकती है। एक काव्य-रूपक अर्थ की दृष्टि से विचित्र होता है, अतः रूपक में प्रयुक्त माणिक रूपिम की व्याख्या सामान्य से भिन्न करनी होगी। रूपक में शब्द इकाईयों का विन्यास अत्यधिक नूतन भी हो सकता है।

असामान्य प्रयोगों के स्थलों में सामान्य प्रयोग करके भी कवि यह स्थिति उत्पन्न कर सकता है क्योंकि उन विशेष स्थलों पर असामान्य

प्रयोग ही अपेक्षित है, अपेक्षा के विपरीत प्रयोग पाठक की दृष्टि को आकृष्ट करेंगे - इस प्रकार सामान्य प्रयोग ही दीप्त हो उठेंगे। शैली शास्त्रीय अध्ययन में असामान्य आ असामान्य बने सामान्य प्रयोगों का भी विश्लेषण किया जाना चाहिए।

(३) असामान्य प्रयोगों का सामंजस्य - यह भी शैलीशास्त्रीय विवरण की एक दिशा है। इसके अंतर्गत असामान्य प्रयोगों का परस्पर, और पूरी कविता के संदर्भ में भी, सामंजस्य देखा जा सकता है। कविता में अन्य योजनाओं का भी सामंजस्य होता है। हृद, मात्रा विषयक योजना का विश्लेषण कर उनके सामंजस्योद्भूत वैशिष्ट्य को प्रकाशित किया जाना चाहिए।

(४) स्वनिर्मित योजना के विशिष्ट प्रयोग, अक्षर-संरचना का महत्व तथा इनसे उत्पन्न सौन्दर्य का विश्लेषण भी आवश्यक है।

परन्तु उपर्युक्त विश्लेषण सूत्रों के अतिरिक्त कविता के अर्थ तक पहुंचने के लिए व्याख्या तत्त्व की भी अपेक्षा है। इस व्याख्या के लिए आलोचक को माणेतरे संदर्भों की आवश्यकता होती है।

(५) जिन्हीं लीच शैलीशास्त्रीय अध्ययन को माणिक इकाईयों के केवल भाषातात्विक विवरण और विशिष्ट स्थल पर उनके कार्यफलन के विश्लेषण को ही पर्याप्त नहीं मानते। इस विश्लेषण से प्राप्त अर्थ को वे आभासिक कहते हैं तथा उन अन्य तत्वों की अपेक्षा स्वीकार करते हैं जिनसे कविता के तथ्य तक पहुंचा जा सके। इसी दृष्टि से लीच 'संदर्भ की विवक्षा' को भी विश्लेषण में आवश्यक समझते हैं। कविता में संदर्भ का निर्माण, कविता से ही अनुमानित करना होता है।

(६) द्वयर्थकता - जब कवि जान-बूझ कर द्वयर्थकता उत्पन्न करता है तो यह समझा जा सकता है कि वह स्वयं एकाधिक अर्थों की सहस्थिति चाहता है।

जिआफ्रे लीच ने 'दिस ब्रेड आह ब्रेक' कविता का इन सूत्रों के आधार पर शैलीशास्त्रीय अध्ययन किया है।

उपर्युक्त विवरण से यह स्पष्ट है कि शैलीशास्त्रीय अध्ययन, किसी काव्यात्मक रचना की ध्वनियाँ, व्याकरणिक इकाईयों, वाक्य, शब्दसमूह आदि का भाषातात्विक विश्लेषण प्रस्तुत करता है। भाषितक इकाईयों प्रयोगों के सामंजस्य - विपथन आदि के अध्ययन द्वारा उस कविता की विशिष्टताओं का उद्घाटन किया जाता है। यह विश्लेषण अर्थ की परिसीमाओं तक पहुँचता है। 'स्टार्टल' स्वयं किसी अन्य का साधन है, उस साध्य को अनदेखा कर केवल भाषिक इकाईयों का विवरण कोई महत्त्व नहीं रखता।

५.४ ध्वनिसिद्धान्त में काव्य के प्राण तत्व, प्रतीयमान अर्थ की व्यञ्जना के प्रसंग में संघटना अर्थात् शैली का सूक्ष्म विवेचन किया गया है। आनंदवर्धन ने संघटना को गुणों के आश्रित मानकर उसे चिह्नितियों से जोड़ा है। इस प्रकार प्रसिद्ध भाषाशास्त्रीय चौमस्की ने - 'मस्तिष्क के सहजात वैशिष्ट्य और भाषिक संरचना के गहन संबंध' के जिस सत्य को इस शताब्दी में स्वीकार है, आनंदवर्धन ने विक्रम कीनवम् शती में उसका विवेचन किया था।

संघटना को गुणों से संबद्ध कर उसमें विशेष स्वनिर्मों की योजना का निर्देश किया गया है, चित्त को द्रवित करने वाले माधुर्य गुण के आश्रित संघटना में कठोर/द/वर्ग, /ब/ /श/ आदि स्वनिर्मों का प्रयोग नहीं होता।

माधुर्याश्रित संघटना में अल्पप्राण अधोष्ण, अथवा घोष्ण अल्पप्राण स्वनिर्मों का ही प्रयोग होता है।

अतएव आनंदवर्धन के अनुसार संघटना विश्लेषण का प्रारंभ-बिन्दु स्वनिम योजना विश्लेषण है ।

संघटना के व्याकरणिक अवयव हैं - सुबन्त (संज्ञा, विशेषणादि), क्रिया (तिद् न्त), वक्त, कारक, कृदन्त, तद्धित और समास । आनंदवर्धन कविता के गहन स्तर में निहित अर्थ के उद्घाटन में इन सब अवयवों का व्याकरणिक विश्लेषण प्रतिपादित करते हैं । किस संरचना में कौनसा प्रत्यय है, यह प्रत्यय किन-किन अर्थों में हो सकता है, प्रस्तुत प्रसंग में कौनसा अर्थ संगत है, कर्त्तारक है, आदि का विश्लेषण किया जाता है, इतना ही नहीं पद, पदांश, वर्ण और वाक्य की संज्ञा और समग्रतः भी व्याख्या अपेक्षित मानी गई है । वस्तुतः संस्कृत टीकाओं में भी विश्लेषण प्रणाली व्याकरणिक संदीकरण पर आधृत है ।

इसके अतिरिक्त औचित्य को आनंदवर्धन ने संघटना का निगमक तत्त्व माना है । प्रयोग औचित्य, वक्ता का औचित्य और विषय का भी औचित्य । औचित्य सामंजस्य का चरम परिणाम है, इसमें सभी प्रकार के सामंजस्य समाहित हैं । अतः लीच कथित सामंजस्य का विवरण औचित्य के अंतर्गत आ जाता है ।

विचित्र प्रयोग, व्याकरण विरुद्ध प्रयोगों की व्याख्या, काव्य के संदर्भ विशेष में सदीर्घ प्रयोगों को भी सुन्दर मानकर नित्य और अनित्य दोषों की व्यवस्था भी इस विश्लेषण के अन्तर्गत है ।

५.५ यहाँ एक उदाहरण देकर इस विषय को स्पष्ट किया जा रहा है । आनंदवर्धन ने यह उदाहरण, सुप्, तिद् वक्त आदि व्याकरणिक इकाईयों के विश्लेषण द्वारा अर्थ तक पहुँचने के प्रसंग में दिया है ।

न्यक्कारो हि त्रयमेव मे यदरयस्तत्राप्यसौ तापसः,
 सोपि त्रैव, निहन्ति राक्षसकुलं, जीवत्यहो रावणः ।
 धिग-धिक् शक्रजितं प्रबोधितवता किं कुम्भकर्णेन वा ,
 स्वर्गग्रामटिकावितुण्ठनवृथोच्छ्रूतैः किं समिः भुजैः ॥

विश्लेषण -

(क) संज्ञाशब्द -

१. अरयः- संज्ञा शब्द है, 'अरि' का बहुवचनत्व रावण और शत्रुओं के संबंध का अनौचित्य व्यक्त करता है । क्योंकि देवताओं को कंपित करने वाले रावण के शत्रु हों यह असंभव है ।
२. तापसः- अरयः का विशेषण जो विशेष अर्थच्छटा उत्पन्न करता है, इसका अरयः से संदर्भ सामंजस्य द्रष्टव्य है । शत्रु भी तपस्वी, तापसः में मत्वर्धीय अण्, प्रत्यय है । मत्वर्धीय तद्धित अण्, प्रत्यय प्रशंसा, निंदा आदि अर्थों में होता है । यहाँ यह प्रत्यय निंदासूचक है । अर्थ होगा - बेचारे, पौरुषहीन, क्षीण देह तपस्वी मेरे (रावणके) शत्रु हैं, आश्चर्य है ।
३. राक्षसकुलं- राक्षसकुल को (नष्ट करते हैं) । मानव तो राक्षसों को भोज्य है, वही मानव राक्षसकुल को नष्ट कर रहे हैं ।
४. ग्रामाटिका- मैं तद्धित प्रत्यय 'के' है इस प्रयोग से स्वर्ग की तुच्छता, लघुता व्योक्त्य है ।
५. शक्रजितम् - विशेषण सार्थक प्रयोग, शक्र (इन्द्र) को जीतने वाला अर्थात् मेघनाद भी धिक्कार के योग्य है जो इन्द्रजित् कहलाता है पर तपस्वी शत्रुओं को न जीत सका ? मेघनाद के प्रति अनास्था की व्यंजना हुई है ।

(त) क्रियापद -

१. निहन्ति - यह क्रिया पद अरयः, तापसः के सामंजस्य में है तथा अतीव नाश करने के अर्थ को व्यक्त करता है, यह तिद् प्रत्यय की द्योतकता का उदाहरण है।
२. जीवति - यह भी तिद् प्रत्यय का प्रयोग है 'जीता है' अर्थात् रावण के जीवित रहते रावण कुल का नाश, घोर आश्चर्य।

(ग) सर्वनाम -

- (१) 'मे' - अस्मद् शब्द के षष्ठी एकवचन का यह रूप रावण और शत्रु के संबंध के अनौचित्य को व्यक्त करता है।
- (२) असौ - सर्वनाम भी तापसः, अरयः के प्रभाव को घनी-भूत करता है।

एभिः, कृथा, उच्छ्रैः आदि पद व्यर्थता की अनुमति के व्यंजक हैं तत्र, अपि आदि निपात समुदाय भी विशेष अर्थों की व्यंजना करते हैं।

इस श्लोक में संज्ञा और विशेषणों के पारस्परिक सामंजस्य के अतिरिक्त, व्याकरण विरुद्ध, विधेयाविमर्श दोष से अभिहित 'न्यकारो हि त्रयमेव' प्रयोग भी विशेषतः व्यंजक हैं, इसमें धिक्कार पर ही विशेष बल दिया गया है। रावणत्व को व्यर्थ समझने की अनुमति है।

इस प्रकार शब्द की उसके मूल धातु और प्रत्यय तक विभक्त कर, वाक्य में उसके कार्यफलन को स्पष्ट करते हुए, अर्थघटाओं के प्रकाशन की व्यवस्था ध्वनिसिद्धान्त देता है। सुत्रबद्ध रूप में इन्हें इस प्रकार निबद्ध किया जा सकता है -

१. ध्वनिसिद्धान्त में भाषाशास्त्रिक विश्लेषण का प्रयोग कविता के प्रतीयमान अर्थ - जिसे आधुनिक भाषाशास्त्र हीप लेवल के उद्भूत मानता है - के प्रकाशन के लिए किया जाता है ।

२. संघटना की लघुतम व्याकरणिक इकाई प्रत्यय से प्रारंभ कर धातु, उसके संयोग, विभक्ति, पद, वाक्य तक का विश्लेषण इसमें किये जाने का निर्देश है ।

३. संघटना में प्रयुक्त स्वनिमों (वर्णों) को गुणों के आश्रित मानकर उसका विश्लेषण चितवृत्त्यात्मक प्रभाव की दृष्टि से करणीय है ।

४. औचित्य को संघटना का नियामक तत्व माना गया है, इस औचित्य की सीमा में सभी प्रकार के सामंजस्य आ जाते हैं । अलंकार, गुणादि का औचित्य विशेषतः प्रतिपादित किया गया है ।

५. ध्वनिसिद्धान्त चयन और यत्नपूर्वक प्रयोग की व्यवस्था भी देता है ।

५.६ भारतीय काव्यशास्त्र के अन्तर्गत ध्वनिसिद्धान्त प्रतिपादित उपर्युक्त संघटना विश्लेषण सूत्रों और इस निबन्ध के प्रथम खंड में उद्धृत आधुनिक शैलीशास्त्रीय अध्ययन के बिन्दुओं के योग से कविता के लिए एक लगभग पूर्ण शैलीशास्त्रीय निकष बनाया जा सकता है । इस प्रयत्न के फलस्वरूप निम्नांकित शीर्षकों के अन्तर्गत कविता का शैलीशास्त्रीय अध्ययन किया जा सकता है - यहाँ उदाहरणार्थ विवशता कविता को लिया जा रहा है :

कितना चौड़ा पाट नदी का, कितनी मारी शाम
 कितने सौर - सौर से हम कितना तट निष्काम
 कितनी बहकी बहकी सी दुरागत वंशी-टेर
 कितनी टूटी टूटी सी नम पर बिहगी की फेर
 कितनी सहमी - सहमी सी क्षिति की सुरमई पिपासा
 कितनी सिमटी-सिमटी सी जलपर तट तरु अमिताषा
 कितनी चुप-चुप गई रौशनी छिप-छिप आयी रात
 कितनी सिहर-सिहर कर अधरों से फूटी दो बात
 चार नयन मुसकाये, सोये, भीगे फिर पथराए
 कितनी बड़ी विवशता जीवन की कितनी कहपाए ।

१- स्वनिम विश्लेषण -

विषयता कविता में -

अल्पप्राण अधोष - ।क।(२६), ।च।(४), ।ट।(६)।प।(५)
 ।त।(२०)

म. ५.

अधोष - ।स।(३), ।घ।(२), ।थ।(१), ।फ।(१)

महाप्राण अधोष - ।म।(४), ।घ।(१)

अल्पप्राण अधोष - ।ग।(४), ।ज।(१), ।झ।(२), ।ब।(३)

ऊष्म - ।स।(१५), ।श।(३), ।ष।(२)

अंतस्थ - ।य।(७), ।व।(१), ।र।(११), ।ल।(१)

नासिक्य - ।न। ।म।

उपर्युक्त परिगणना से स्पष्ट है कि महाप्राण वर्णों (स्वनिमों)

का प्रयोग अत्यंत किया गया है । अधिकांश स्वनिम अधोष अल्पप्राण है । अधोष भी है तो अल्पप्राण । अनुनासिक दो ही प्रयुक्त हुए हैं । न और ।म। ऊष्मों में ।स। सर्वाधिक प्रयुक्त हुआ है । इन कोमल

वर्णों से माधुर्य गुण की दृष्टिभूलक प्रतीति संभव हुई है। 'स्' का अधिक प्रयोग आकांक्षा और अवसाद की - अभिव्यक्ति में सहायक है। 'ह' का एक बार प्रयोग हुआ है, पर वह 'च्' के साथ होने से कटु नहीं लगता।

२- शब्द संघटना - की दृष्टि से समासों का विवेचन अपेक्षित है -
विवक्षता कविता में दो पदों के पांच और तीन पदों के भी (५) समास हैं, पर ये इतने सरल हैं कि इसे अल्पसमासा अथवा असमासा रचना कहा जा सकता है।

दो पद के समास

- १- बंसी - टेर
२. लट - तरा
३. चुप - चुप
४. क्षिप - क्षिप
५. सिहर - सिहर

तीन पद के समास -

१. सोये - सोये - से
२. बहकी - बहकी - सी
३. टूटी - टूटी - सी
४. सलमी - सलमी - की
५. सिमटी - सिमटी - सी

३- सामंजस्य - सामंजस्य को विविध स्तरों पर परखा जा सकता है -

(क) व्याकरणिक संगति -

१- विवक्षता कविता में पद-प्रयोग में व्याकरणिक संगति का पूर्ण निर्बाह है (एक प्रयोग के अतिरिक्त 'पाट नदी का') 'कितना' पद का विशेष चयनपूर्वक प्रयोग किया गया है। कितना में तीन प्रत्ययों के योग से तीन रूप प्रयुक्त हुए हैं - 'आ' प्रत्यय युक्त एक वचन पुल्लिङ्ग

रूप, प्रथम पंक्ति में, (कितना चौड़ा पाट नदी का) यहां कितना मात्रा सूचक है। 'ए' प्रत्यय युक्त 'कितने', दो व्यक्तियों की उपस्थिति और 'खोये होने' की सघनता व्यक्त करता है। 'ई' प्रत्यय युक्त 'कितनी' उन संज्ञाओं के सामंजस्य में है जिनकी 'विवशता' से अन्विति है। प्रकृति के उपादानों के साथ स्फ-वचन स्त्रीलिंग कितनी का प्रयोग, उनके ओलेपन और उदासी को प्रकट करता है। तृतीय से लेकर आठवीं पंक्ति तक में प्रयुक्त 'कितनी' का ^{अन्वय} अन्तिम पंक्ति की 'कितनी' से है। दसवीं पंक्ति में द्वाितीय बार प्रयुक्त 'कितनी' का अर्थ 'कुछ नहीं' है।

२- क्रिया का सामंजस्य भी द्रष्टव्य है - विवशता कविता में काल के दो प्रयोग हैं - १. वर्तमान और २. अश्रितार्थसूचक। कविता के पैटर्न को देखते हुए वे पूर्ण संगत हैं।

३- शब्द सामंजस्य, 'कितनी' की आधृति में तो है ही, साथ ही अन्य जैसे 'राम', 'झी-डेर', 'विहगी की फेर', 'रोशनी', 'रात', 'बात' आदि भी स्त्रीलिंग में हैं, इनका सामंजस्य विवशता से है।

४- वाक्य-विन्यसा के पैटर्न में आवर्तन का सामंजस्य देखा जा सकता है, ३, ४, ५, ६ पंक्तियों की संरचना लगभग एकसी है। प्रथम और द्वाितीय पंक्ति की संरचना भी समान है।

(स) अक्षर-योजना - का सामंजस्य भी विवेचनीय है। यदि शब्द ऐसे हैं जो समान स्वरों (गुण और संख्या दोनों) से बने हैं तो वे संगीतात्मक प्रभाव उत्पन्न करने में सक्षम होते हैं। विवशता कविता में शब्द चार अथवा तीन अक्षरों के ही अधिक हैं। प्रत्येक पंक्ति का प्रारंभ समान अक्षर योजना से हुआ है - 'कितनी' (सी वी सी वी सी वी)

(ग) अनुप्रास - अनुप्रास भी सामंजस्य का एक प्रकार है । - इस दृष्टि से इस कविता में १ और २ (शाम, निष्काम) ; ३ और ४ (टेर, फेर) ५ और ६ (पिपासा, अम्लिषाणा,) ७ और ८ (रात, बात), ९ और १० (पथराये, पाये), पंक्तियों के प्रयोग द्रष्टव्य हैं । इस प्रकार के प्रयोग से भी संगीतात्मक प्रभाव उत्पन्न होता है ।

पेटर्न का सामंजस्य २, ३, ४, ५, ६ पंक्तियों के मध्य में देखा जा सकता है । विशेषण उपवाक्य की रचना पूर्णतः समान है ।

४- असामान्य प्रयोग :-

सामान्य , स्वीकृत प्रयोगों से क्लिष्टाण प्रयोगों को सौन्दर्यात्मक दृष्टि से महत्वपूर्ण माना जाता है । इस प्रकार के प्रयोगों का शैली-शास्त्रीय अध्ययन के अन्तर्गत विश्लेषण किया जाना चाहिए । व्याकरण विरुद्ध प्रयोगों के चमत्कार का उद्घाटन भी आवश्यक है । विवशता कविता के ऐसे प्रयोग निम्नलिखित हैं -

१- मारी शाम, २- बहकी - बहकी टेर, ३- टूटी-टूटी सी बिहगी की फेर, ४- सहमी-सहमी सी पिपासा, ५- सिमटी-सिमटी अम्लिषाणा, ६- चुप-चुप गयी रोशनी, ७- क्षिप-क्षिप आयी रात, ८- सिहर-सिहर कर फूटी बात ।

उपर्युक्त सभी प्रयोग भाषा के सामान्य प्रतिमान की पृष्ठभूमि में नूतन लगेंगे । यदि 'सिमटी-सिमटी ...' संरचना बनाई जाय तो सिमटी के आगे मरने को अनेक शब्द मिल जाएंगे, जैसे साड़ी, लहकी आदि पर अम्लिषाणा नहीं मिलेगी । ये पद विशेषण रूप से व्यंजक अतः काव्यात्मक होते हैं ।

५- बिम्ब - कविता की शैली में बिम्ब विशेषण प्रभाव उत्पन्न करते हैं, कविता को जीवंत बना देते हैं । (क) कुछ बिम्ब दृश्य होते हैं लगता है

हम आँखों से देख रहे हों। विवशता कविता की छठी पंक्ति में 'सिमटी-सिमटी सी जल पर तट-तट अम्लिाणा में दृश्य बिम्ब है - अम्लिाणा के मूर्तिकरण के साथ-साथ उसका सिमटना भी प्रत्यक्ष हो जाता है। चतुर्थ पंक्ति का बिम्ब भी दृश्य है।

(स) कुछ बिम्ब अव्य होते हैं - हम उन्हें सुनते हैं जैसे इस कविता की 'बहकी-बहकी - सी दूरागत बंशी-टेर' पंक्ति का बिम्ब।

(ग) स्पर्श बिम्ब में हम स्पर्श की सिहरन का अनुभव करते हैं। इस कविता की ८ वीं पंक्ति का बिम्ब स्पर्श कीट का है।

अन्य बिम्बों का भी इसी प्रकार विश्लेषण किया जा सकता है।

६- मूर्तिकरण -

मूर्तिकरण भी मूर्तिकार है। अमूर्त और सूक्ष्म वस्तुओं के साथ मूर्त और जीवंत प्राणियों की क्रियाओं का प्रयोग कर उन्हें मूर्त और जीवंत सदृश्य प्रस्तुत किया जाता है। टेर, फेर, पिपासा, अम्लिाणा आदि अमूर्त हैं, इन्हें अनुभव किया जा सकता है। इनके साथ विशिष्ट क्रिया विशेषणों का प्रयोग कर मूर्त किया गया है।

७- हृदय - मात्राओं का पैटर्न भी विचारणीय बिन्दु है। विवशता कविता में सत्ताईस मात्राओं की योजना सात बार प्रयुक्त हुई है। शेष २, ५, ६ पंक्तियाँ भी इसी योजना के निकट हैं। इस सामंजस्य से भी लयात्मक प्रभाव उत्पन्न होता है।

ध्वनिसिद्धान्त की दृष्टि से दसवीं पंक्ति की आवश्यकता न थी 'चार नयन मुसकाये, लोये, मीगे फिर पथराये' ही विवशता की योजना के लिए पर्याप्त है। इस पंक्ति से अनुभाव मुझे विवशता व्यंजित हो ही रही है। 'नयन पथराये' से अन्य पदों की सन्निधि के कारण 'कुछ न कह पाने' का अर्थ व्यक्त होता है।

ध्वनिसिद्धान्त की शब्दावली में 'विवशता' कविता की संघटना माधुर्य - प्रसाद गुण युक्त, अल्पसमासा अथवा असमासा है। तीव्रघुटन, न कह पाने की नियति की स्वीकृति और अतृप्त प्रेम इसका व्यंग्य है। विवशता स्वशब्दवाच्य है, पर बुरी नहीं लगती।

इस प्रकार काव्यशास्त्र और भाषाशास्त्र के योग से शैलीशास्त्र विषयक धारणाओं का विकास होता है।

काव्यशास्त्र केवल विधि-निषेध परक शास्त्र नहीं है, उसमें विश्लेषण - प्रविधियों के स्पष्ट संकेत हैं।

५.७ जर्मन विद्वान मनफ्रेड बीअरविश (Manfred Bierwisch) ने काव्य-वैज्ञानिक विश्लेषण विषयक दो अतिमार्गों का उल्लेख किया है। एक है हरमेन्यूटिक संप्रदाय (Hermeneutic school) जो कविता की संरचना से ही उसका मूल्यांकन करना समुचित मानता है। इस संप्रदाय के अनुसार कविता पर पूर्वनिर्धारित नियमों को लागू करने की आवश्यकता नहीं है। प्रत्येक वस्तु अन्य वस्तु से भिन्न है, अद्वितीय है अतः एक वस्तु से संबद्ध नियमों का शासन दूसरी वस्तु पर प्रवृत्त नहीं किया जा सकता। दूसरे प्रकार का अतिमार्ग वह है जिसमें काव्य के विशिष्ट गुणों का उद्घाटन करने के लिए सांख्यिकीय प्रणालियों का उपयोग किया जाता है - जैसे शब्द की पंक्तियाँ, पंक्तियों के अक्षर, प्रघट्टक में पंक्तियों की लंबाई आदि का परिमाणन। इस प्रकार गणना कर कुछ सूत्र बनाए जाते हैं। हमारी दृढ़ धारणा है इस प्रकार की गणितीय सूत्ररचना काव्य के संदर्भ में विशेष उपयोगी नहीं है। प्रथम दृष्टि में ऐसा प्रतीत होता है कि काव्यशास्त्र का उद्देश्य साहित्यिक ग्रंथ हैं। परन्तु थोड़ा विचार करने पर यह स्पष्ट होता है कि वस्तुतः काव्यशास्त्र का प्रतिपाद्य उन कतिपय नियमितताओं का वर्णन है जिनकी उपस्थिति से काव्य के विशिष्ट प्रभाव निर्धारित होते हैं, रचना काव्यपद की अधिकारिणी होती है। बीअरविश ने काव्यशास्त्र

और भाषाशास्त्र के संबंध को स्पष्ट करते हुए कतिपय निष्कर्ष प्रस्तुत किए हैं। भाषाशास्त्र के ट्रांसफॉर्मेशनल दृष्टिकोण का उद्देश्य व्यक्ति को उसके सीमित शब्द ध्वनि आदि विषयक कोश से ही असंख्य वाक्य बना लेने की क्षमता प्रदान करना है। प्रत्येक भाषा में संयोजन संबंधी कतिपय नियम होते हैं। इन नियमों की सहायता से, अपने सीमित भाषा तत्वों के कोश से ही मनुष्य अनेक वाक्यों का निर्माण तथा प्रयोग करता है। वाक्यों की निरन्तर वर्धमान संख्या प्रयोक्ता की इच्छा पर निर्भर करती है। भाषा की प्रत्येक क्रिया के मूल में निहित इस योग्यता को कुछ व्यवस्थित नियमों द्वारा व्यक्त किया जा सकता है, इसे नियमों की व्यवस्था भी (System) कहा जाता है। इस व्यवस्था का निवेश (Input) आरंभिक प्रतीक वाक्य होगा तथा भाषा के वे सभी वाक्य — जिनका संबंध यहाँ है — उत्पन्न होंगे। इस प्रकार यह व्यवस्था गणित की प्रविधि के समान वाक्यों को उत्पन्न करेगी। इस प्रक्रम की रूपरेखा निम्नलिखित विधि से प्रस्तुत की जा सकती है।

प्रथम सूत्र :-

वाक्य ----- \boxed{G} ----- S_1, S_2, \dots, S_n

G व्युत्पादक (Generative) व्यवस्था है, इसका निवेश आरंभिक वाक्य है। $S_1, S_2, S_3, \dots, S_n$ भाषा के पृथक - पृथक वाक्य हैं। यह व्यवस्था (G) केवल शब्दों अथवा ध्वनियों के अनुक्रम ही उत्पन्न नहीं करती वरन् इन अवयवों में संबंध भी स्थापित करती है, तभी वाक्य निष्पन्न होता है। इसका तात्पर्य यह है कि व्यवस्था G यह भी निर्धारित करेगी कि वाक्य ठीक है, संदिग्ध है अथवा द्वयर्थक है। और क्रियाविशेषणात्मक विशेषक भी प्रतीत हो तो संदिग्धता की स्थिति ही रहेगी। वाक्य में प्रयुक्त संज्ञा-निपातादि का वर्णन और उनके

पारस्परिक संबंध का विवेचन संरचनात्मक विवरण (SD) कहलाते हैं । व्यवस्था G शब्दों के संयोजनों के अतिरिक्त संरचना विवरणों (Structural Descriptions) - SD₂ को भी उत्पन्न करता है । इस व्यवस्था G के अनेक अवयव हैं --

वाक्य
G ----- अर्थ
ध्वनि

इन अवयवों का संबंध ऐसा है कि अर्थविज्ञान अर्थ का विवरण देता है, स्वनिमशास्त्र स्वनिम संरचना की व्याख्या करता है । इन दोनों की व्याख्याओं का आधार वाक्य संरचना (syntactic structure, SS) होती है । इस दृष्टि से सूत्र की रूपरेखा निम्नलिखित होगी-

द्वितीय सूत्र :-

वाक्य ----- ----- SS [अर्थ वि.] -- अर्थ, ^m
वाक्यविन्यास [स्वनिम शा.] -- स्वनिम ^p
व्यवस्था

^p के अंतर्गत किसी वाक्य की सभी नियमित औच्चारणिक विविधताएं सम्मिलित हैं । ^m में वाक्य की सभी वाक्यविहित और अर्थविहित विविधताएं हैं । सूत्र २ से स्पष्ट है कि प्रथम सूत्र के प्रत्येक S_n का विवरण एक ^m तथा एक ^p के द्वारा दिया जा सकेगा । इस व्याख्या में भाषिक निरूप की द्विविधता स्वीकार की गई है । जिन अवयवों की जहाँ यहाँ की गई है, उनके अनेक उपअवयव होते हैं ।

प्रत्येक वाक्य का पारिणामिक संरचना विवरण (SD) अनेक स्तरों से निर्मित होता है - इन स्तरों में अनेक संरचनात्मक पदा विभूत होते हैं ।

इस प्रकार प्रक्रम की व्यवस्था से, सिद्धान्ततः प्रकृत भाषा के असंख्य वाक्यों के वैशिष्ट्य को प्रकट किया जा सकता है। इस सीमित व्यवस्थाके द्वारा संरचनात्मक विशेषताएँ (Structural Characteristics) भी स्पष्ट की जा सकती हैं। इस दृष्टि से भाषा उत्पादक व्यवस्था (Generative System) द्वारा उत्पन्न वाक्यों का समुच्चय (Set) होगी। यदि भाषा को L से व्यक्त करें, s_1, s_2, s_3, \dots आदि G व्यवस्था द्वारा उत्पन्न वाक्य हों तो -

$$L \in (s_1, s_2, s_3, \dots, s_n)$$

होगा। यदि इस व्यवस्था को स्वनिर्भर और वाक्य तक ही सीमित न रखा जाय, इसमें अर्थ भी समाहित किया जाय तो यह व्याकरण महान विश्वसनीय व्याख्या हो सकेगी, इसमें संदेह नहीं है। पाणिनीय व्याकरण ऐसी ही महान व्यवस्था है। यहाँ एक और महत्वपूर्ण प्रयोग-सिद्ध तथ्य व्याख्या की अपेक्षा रहता है।

काव्य में व्याकरण विरुद्ध (deviations) वाक्य भी काव्यात्मक प्रभाव उत्पन्न करते हैं, सामान्य व्यवहार में भी ऐसे प्रयोग देखे जाते हैं। अतः व्यवस्था (System) में यह सामर्थ्य भी होनी चाहिए कि वह सामान्य से भिन्न वाक्यों की भिन्नता के स्तरों तथा प्रकारों का भेद व्यक्त कर सके।

उपर्युक्त व्याकरणिक सिद्धान्त में यह दायता है। यदि यह माना जाय कि व्याकरणिक व्यवस्था केवल उन्हीं वाक्यों और संबंधों को निष्पन्न करती है जो साधारणतः व्याकरणसम्मत माने जाते हैं। तथा सभी विपथित (deviant) वाक्य संबंधों की गौण व्यवस्था द्वारा निष्पन्न हैं। यह गौण व्यवस्था इन वाक्यों को G द्वारा उत्पन्न संरचनात्मक विवरणों (SDs) से भी जोड़ती है। तब इसका तात्पर्य होगा कि विपथित वाक्य सर्वोच्च संरचनात्मक विवरणों (SDs)

वाले होंगे। इस प्रकार इस प्रकार के और सामान्य संरचनात्मक विवरण वाले वाक्यों के अंतर को स्पष्ट कर वाक्यों के असामान्य अंशों और प्रकारों का आख्यान किया जा सकेगा। दूसरे शब्दों में यह कहा जा सकता है कि विपथित वाक्य (Deviant sentence) ५ व्यवस्था के नियमों के अतिक्रमण से उत्पन्न होते हैं।

सामान्य वाक्य प्रयोग द्वारा परीक्षाणीय - ज्ञेय सामग्री है। यद्यपि इन्हें प्राप्त करना व्यावहारिक दृष्टि से सरल नहीं है। यह प्रम नहीं करना चाहिए कि ५ व्यवस्था सामान्य और असामान्य वाक्यों के औचित्य का कथन भी करेगी। ५ केवल यह बतलाती है कि किन गुणों और किन नियमितताओं से सामान्यता उत्पन्न होती है, अथवा असामान्यता कैसे उत्पन्न होती है। यह व्यवस्था ५ असामान्यता उत्पन्न करने वाली रुचियों के कारणों के विषय में कुछ नहीं कह सकती। कर्ता और श्रोता के बीच घटित प्रक्रिया के संबंध में भी यह मौन है।

व्यवस्था के विस्तार में यह भी माना जाएगा कि यह व्यवस्था केवल वाक्य ही उत्पन्न नहीं करती, वाक्यों के अनुक्रम -- पूर्ण कथन भी उत्पन्न करती है।

जकोबसन तथा लोट्ज़ ने ह्रंद व्यवस्था की कल्पना करते हुए कहा है कि यह व्यवस्था ह्रंद के आधारभूत अवयवों तथा उनके संबंधों की सटीक व्याख्या करती है। यह व्याख्या इस बात को बतलाने में समर्थ होनी चाहिए कि कौनसा ह्रंद उस व्यवस्था में उपयुक्त है, कौनसा नहीं, सभी संभव ह्रंदरूप निरूपित सिद्धान्त व्यवस्था से व्युत्पन्न किये जा सकने चाहिए।

ह्रंद सूत्रों का समुच्चय, एक प्रकार से, उपरिंकथित व्याकरणिक व्यवस्था का समानधर्मी है। यह वह ह्रंद व्यवस्था है जो सभी ह्रंदों को उत्पन्न करती है तथा आकस्मिक अथवा जानबूझ कर किये गये सभी विपथनों को स्पष्ट करती है।

व्याकरण और ह्रंद व्यवस्था में अंतर यह है कि ह्रंद व्यवस्था व्याकरण द्वारा प्रस्तुत तत्वों से ही निर्मित है किन्तु व्याकरण-व्यवस्था माषेतर किसी अन्य वस्तु पर आधारित न होकर पूर्ण स्वतंत्र है। काव्यात्मक संरचनाएँ जैसे ह्रंद, अंत्यानुप्रास, सानुप्रासिकता आदि परजीवी संरचनाएँ हैं, इनका मूलआधार माषिक संरचनाएँ ही हैं।

उत्पादक व्याकरण (Generative Grammar) के उपर्युक्त परिचायात्मक विवरण के अंतर काव्यात्मक संरचना (Poetic Structure) को व्याकरण से संबद्ध किया जा सकता है। माना PS' एक काव्यात्मक व्यवस्था है। यह व्यवस्था चयनधर्मी प्रक्रम है। इस प्रक्रम (Mechanism) की आधारभूत सामग्री उपर्युक्त G व्यवस्था द्वारा निष्पन्न संरचना-विवरण हैं। काव्यात्मक व्यवस्था से दो प्रकार की सामग्री निर्गत होती है। SD_1 और SD_2 । इनमें SD_1 वह संरचना विवरण है जो काव्यात्मक नियमों के अनुकूल है। इसका तात्पर्य यह हुआ कि PS'वाक्य की काव्यात्मकता - अकाव्यात्मकता का निर्धारण करने वाली विवेकदायक प्रणाली है। यह व्यवस्था एक प्रकार से मान्यताप्रदायी व्याकरण के समकक्षा होगी। इसमें शब्दों के अनुक्रम ग्रहण किए जाएंगे और यह निर्णय निर्गत होगा कि अनुक्रम पूर्णतः व्याकरणसम्मत था या नहीं। जैसे मान्यताप्रदायी व्याकरण में व्याकरणसम्मत सामान्य वाक्यों और विपथित वाक्यों में भेद करने वाले नियम होते हैं वैसे ही PS' काव्यात्मक व्यवस्था में नियमों की ऐसी सुनिश्चित व्यवस्था होगी जो काव्यात्मक संरचनाओं और काव्येतर संरचनाओं में भेद करेगी।

उपर्युक्त प्रक्रम PS'की अपेक्षा किंचित व्यापक प्रक्रम PS की कल्पना अधिक उपादेय होगी। यह प्रक्रम PS यह बतलाएगा कि दो संरचना विवरणों (SD_1) में से कौन सा कतिपय काव्यात्मक

नियमितताओं के अधिक निकट है। अर्थात् PS प्रक्रम कुछ संरचना विवरणों को काव्यात्मकता के मानदण्ड में अनुक्रमित करेगा। इस स्थिति में व्याकरण की दृष्टि से विपश्चित वाक्यों के संरचना विवरणों पर भी विचार करना चाहिए। क्योंकि अनेक व्याकरण विरुद्ध कथनों की प्रेरणा काव्यात्मक संरचना PL के नियमों से होती है।

काव्यात्मक संरचना व्यवस्था का निवेश (Input) संरचना विवरण SD है। इस संरचना विवरण को PS एक मूल्यवत्ता देता है। नियमों का अतिक्रमण भी इस व्यवस्था द्वारा ज्ञेय है।

जेकोबसन के अनुसार काव्यात्मक प्रक्रम चयन के अंश से संयोजन के अंश में समतुल्य के सिद्धान्त को एकीकृत करता है। उपर्युक्त विवरण के प्रकाश में इसका तात्पर्य होगा कि किसी संरचना विवरण (SD) के दिए हुए अनुक्रम (Sequence) में ऐसे सत्त्व होते हैं जिनका वैशिष्ट्य समान वाक्यविन्यासमूलक, अर्थमूलक अथवा ध्वनिमूलक अनुगुणों द्वारा निरूपित किया जा सकता है। ये सत्त्व विशिष्ट होते हैं तथा काव्यात्मकता (Poeticity) के निकष में विशिष्ट मूल्य नियुक्ति का आधार प्रस्तुत करते हैं। इसी बात को और भी संक्षिप्त तथा सटीक रूप में निम्नलिखित प्रकार से कहा जा सकता है -

C तथा C' दो संक्षिप्त रचनाएं हैं, C व्यवस्था द्वारा इनकी व्याख्या की गई है। C तथा C' दोनों में m सत्त्व (entities) हैं, इनमें n समान हैं, $n \leq m$ अर्थात् n या तो m के बराबर है अथवा m से कम। $n = m$ की स्थिति में दोनों रचनाएं समान होंगी। तब m की तुलना में n कितना हो कि C और C' में काव्यात्मक संबंध है, यह स्थापित हो सके। जेकोबसन के अनुसार काव्यात्मक संरचना में व्याख्या करने वाले नियम निम्नलिखित रूप में प्रकट होने चाहिए

$$SD(C, C') \text{ ----- } SD(R(C, C'))$$

$R (cc')$ दोनों संरचनाओं का संबंध है। इस सूत्र को समुच्चय सिद्धान्त के अनुसार लिखा गया है, \rightarrow चिह्न का तात्पर्य है $SD (cc')$ को $SD (R (cc'))$ लिखो। अर्थात् c और c' के संरचना विवरण के स्थान पर c और c' के संबंध का संरचना विवरण लिखा जाना चाहिए। उपर्युक्त विवरण के आधार पर निम्नलिखित निष्कर्ष प्राप्त किए जा सकते हैं --

१. काव्यात्मक व्यवस्था PS , व्याकरणिक व्यवस्था G द्वारा व्युत्पन्न संरचना विवरणों पर क्रियाशील होती है।
२. इस काव्यात्मक व्यवस्था PS के नियम भाषिक संरचनाओं पर प्रवृत्त होते हैं पर स्वयं अति भाषिक (*extralinguistic*) होते हैं।
३. यह व्यवस्था स्वतः और स्पष्टतः यह बतलाती है कि किन नियमितताओं में काव्यात्मक प्रभाव का आधार है।
४. यह काव्यात्मक व्यवस्था इस प्रकार सूत्रबद्ध होनी चाहिए कि प्रत्येक निवेशित भाषा और प्रत्येक विशिष्ट काव्यात्मक प्रभाव का निक्षण बन सके।
५. विशेष काव्यात्मक व्यवस्थाओं की विशेष समस्याओं के अध्ययन से काव्यात्मक व्यवस्था के विशिष्ट परिप्रेक्ष्यों की गवेषणा की जा सकती है। जैसे भाषिक सिद्धान्तों में सामान्यरूप का अध्ययन किया जा सकता है, ठीक उसीप्रकार काव्यात्मक व्यवस्था के सामान्य स्वरूप का अध्ययन किया जा सकता है।
६. अंततः काव्यात्मक व्यवस्था के माध्यम से सौन्दर्यशास्त्रीय पक्ष को भी समुक्ति रूप से समझा जा सकता है।
७. यह माना जाता है कि जानबूझ कर किए गए व्याकरण विरुद्ध प्रयोगों से काव्यात्मक प्रभाव उत्पन्न होते हैं, पर प्रत्येक व्याकरण विरुद्ध प्रयोग से काव्यात्मक प्रभाव उत्पन्न नहीं होता।

५.८ ध्वनिसिद्धान्त, वस्तुतः एक काव्यात्मक व्यवस्था का सिद्धान्त है। इसके निश्चित नियमों की व्यवस्था काव्यात्मकता अथवा अकाव्यात्मकता का निक्षण प्रस्तुत करती है। इस सिद्धान्त द्वारा प्रस्तुत व्यवस्था के निवेश (Input) व्याकरण द्वारा व्युत्पन्न संरचनाएं हैं। ध्वनिसिद्धान्त की व्यवस्था शब्द और अर्थ पर प्रवृत्त होती है। यह व्यवस्था चयनधर्मी भी है -

सो अर्थः तद्व्यक्तिसामर्थ्ययोगी शब्दश्च कश्चन ।

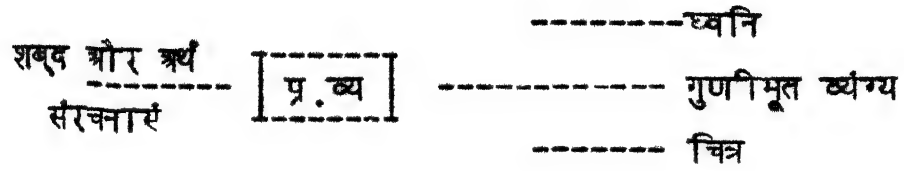
यत्पतः प्रत्यभिज्ञेयो तो शब्दार्थो महाकवेः ॥

ध्वनिसिद्धान्तीय काव्यात्मक व्यवस्था निवेशित संरचनाओं में से कतिपय को काव्यात्मक मानती है, अन्य को नहीं।

ध्वनिसिद्धान्त प्रतिपादित काव्य व्यवस्था के नियम भाषिक संरचनाओं पर प्रवृत्त होते हैं, परन्तु ये नियम स्वयं में भाषाशास्त्रेतर हैं। ध्वनिसिद्धान्त स्वतः उन नियमितताओं की व्याख्या करता है जिनसे काव्यात्मकता उत्पन्न होती है। इस व्यवस्था के नियमों द्वारा भाषा के प्रत्येक निवेश तथा विशिष्ट काव्यात्मक प्रभाव की व्याख्या संभव है। इस काव्य व्यवस्था के भाषाशास्त्रेतर सौन्दर्य पदा की व्याख्या इस ग्रन्थ के तृतीय संह में की गई है।

ध्वनिसिद्धान्त, व्युत्पत्तिमूलक व्याकरण के समूह एक ऐसी व्यवस्था है जो वाक्य की काव्यात्मकता का निर्णय करती है। यह प्रतीयमान अर्थ की व्यवस्था है। यदि इस व्यवस्था को प्र. व्य. संकेत से व्यक्त करें तो शब्द और अर्थ संरचनाएं इसकी प्रारंभिक निवेश सामग्री होगी होगी। यह व्यवस्था इस निवेशित सामग्री को तीन रूपों में विभक्त करती है। प्रथम के संरचना विवरण जिनमें प्रतीयमान अर्थ वाच्यातिशायी है, जिन्हें यह व्यवस्था 'ध्वनि' कहती है। दूसरे के संरचना विवरण (S D₃)

जिनमें प्रतीयमान अर्थ वाच्यार्थ के समान अथवा कम महत्वपूर्ण हैं,
ऐसे संरक्षा विवरणों को यह व्यवस्था गुणीभूत व्यंग्य कहती है। तृतीय
वे संरक्षा विवरण जिनमें व्यंग्य का स्पर्श नहीं है अथवा कवि की
विवक्षा वैसी नहीं है, इस व्यवस्था के अनुसार चित्रकाव्य है।



इस प्रकार यह व्यवस्था शब्द और अर्थ की संरक्षाओं को
काव्यात्मक मूल्यवत्ता प्रदान करती है। इसके अनुसार काव्यत्व विविध
शब्द-अर्थ संरक्षाओं द्वारा उत्पन्न वाच्यातिशायी प्रतीयमान अर्थों का
समुच्चय (Set) है।

ध्वनिसिद्धान्त की इस काव्यात्मक व्यवस्था के नियमों को दो
रूपों में रखा जा सकता है --

१. जहाँ अर्थ स्वयं को, शब्द अपने अर्थ को प्रतीयमान अर्थ के प्रति
उपसर्जन करदे, वहाँ विद्वानों ने ध्वनि व्यपदेश किया है। अतः
ध्वनिसिद्धान्त, शब्द और अर्थ की प्रतीयमान अर्थ के प्रति स्वोपसर्जन की
व्यवस्था है। यह व्यवस्था व्यंग्य - व्यंजक भाव पर आधृत है। यही
वह प्रधान निकष है जो शब्द और अर्थ की काव्यत्व विणयक मूल्यवत्ता
का निर्णय करता है।

२. इस व्यवस्था का द्वितीय महत्वपूर्ण नियम यह है कि वाच्य-
वक्ता पर आधृत चारुत्व हेतुओं का भी प्रतीयमान रस के प्रति तत्परता का
भाव होना चाहिए।

३. प्रतीयमान रस के आश्रित रहने वाले गुण कहलाते हैं।

४. रसादिप्लुत अलंकार ही ग्राह्य हैं ।

५. औचित्य का परिपालन सर्वत्र वांछित है ।

अतः यह निष्पन्न होता है कि आनंदवर्धन ने ध्वनि की प्रेरणा ही वैयाकरणों से ग्रहण नहीं की वरन् भारत की प्रसिद्ध व्युत्पत्तिमूलक व्याकरण-परंपरा के स्वरूप के आधार पर ही इस सिद्धान्त व्यवस्था को विकसित भी किया है ।

...

अ ङ या य - ६

ध्वनिसिद्धान्त और सौन्दर्यशास्त्रीय संदर्भ

६.१ भारतीय चिन्तन-परम्परा में ललित-कलाओं के अन्तर्गत स्थापत्य संगीत तथा काव्य, इन तीन कलाओं का विधान है। इन्हीं तीन कलाओं का स्वतंत्र अस्तित्व स्वीकार किया गया है, मूर्ति और चित्रकला का गौण स्थान है। इसलिए भारतीय सौन्दर्यशास्त्र विषयक अवधारणाएं उपर्युक्त तीनों कलाओं, रस-ब्रह्मवाद, नाद-ब्रह्मवाद तथा वस्तु-ब्रह्मवाद का निरूपण करती हैं।^१ पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्री हेगेल ने ललितकलाओं की सूची में मूर्ति और चित्रकला को भी सम्मिलित किया है।

काव्य, काव्य-सौन्दर्य एवं उसकी अनुभूति के विषय में भारतीय काव्यशास्त्र में अत्यन्त प्रौढ़ विचार उपलब्ध हैं। काव्य-कला के इस विस्तृत एवं गंभीर वर्णन का कारण इस कला का सर्वश्रेष्ठ माना जाना है। काव्यकला में भी नाट्य को सर्वोच्च स्थान दिया गया है। नाट्य में सभी कलाएं अंतर्निहित हैं।^२ अतः नाट्य के संदर्भ में ही संगीत, मूर्ति आदि कलाओं का विवेचन भी किया गया है।

१- कम्पेरेटिव एस्थेटिक्स, वाल्यूम १, डा० के०सी० पाण्डेय, पृ.१

२- न तज्ज्ञानं न तच्छिल्पं न सा विद्या न सा कला ।

नासौ योगो न तत्कर्म नाट्ये स्मिन् यन्न दृश्यते ॥

भारतीय काव्य चिन्तन की इस परंपरा में - ज्ञान की इस शाखा को आरंभ में 'ऋत्कारशास्त्र' कहा गया था। आचार्य वामन^१ ने ऋत्कार को सौन्दर्य प्रतिपादित किया है, अतः ऋत्कारशास्त्र सौन्दर्यशास्त्र ही है। परन्तु यह सौन्दर्यशास्त्र केवल काव्य के सौन्दर्य से ही संबद्ध है। आज हिन्दी में 'सौन्दर्यशास्त्र' शब्द 'एस्थेटिक्स' के पर्याय रूप में प्रयुक्त हो रहा है। अतः इस 'सौन्दर्यशास्त्र' में जो अर्थ है उसका समाहार निश्चय ही भारतीय 'ऋत्कारशास्त्र' में नहीं होता। संस्कृत काव्यशास्त्र में प्रयुक्त 'ऋत्कारशास्त्र' काव्य से ही संबद्ध है, अतः उसे काव्यशास्त्र ही कहा जाना चाहिए। तब भी, भारतीय काव्यशास्त्र में ललितकलाओं के सौन्दर्य का विधान और विश्लेषण करने वाले तत्त्वों का आख्यान है। कतिपय काव्यशास्त्रीय सिद्धान्त तो ऐसे हैं जिन्हें सामान्यतः सभी कलाओं के सौन्दर्य का निकष बनाया जा सकता है।

६.२ सौन्दर्यशास्त्र और काव्यशास्त्र

आधुनिक सौन्दर्यशास्त्र के अंतर्गत ललितकलाओं के सौन्दर्यविधायी तत्त्वों का गंभीर विवेचन किया जाता है। कौन से तत्व ललितकलाओं के सौन्दर्य का विधान करते हैं? उन तत्त्वों का कितना और कैसे समायोजन होता है? कला-सौन्दर्य-विषयक उपर्युक्त जिज्ञासाओं का समाधान करने का प्रयत्न सौन्दर्यशास्त्र करता है। अधुनातन रूप में सौन्दर्यशास्त्र का विकास पाश्चात्य चिन्तन में हुआ है। बाउमगार्टेन से सेंट्सबरी तक सौन्दर्य-शास्त्रीय चिन्तन की एक दीर्घ परंपरा वहां विद्यमान रही है। सौन्दर्यशास्त्र की उपर्युक्त परिभाषा इसी परंपरा का सुचिंतित परिणाम है। इस परिभाषा के अन्तर यह कहा जा सकता है कि सभी ललितकलाओं के सौन्दर्य से संबद्ध होने के कारण सौन्दर्यशास्त्र का क्षेत्र व्यापक है। इसकी तुलना में काव्यशास्त्र का क्षेत्र सीमित है, उसमें केवल काव्य-सौन्दर्य से

१. काव्यालंकारसूत्र, १-१२ - 'सौन्दर्यऋत्कारः'

संबद्ध तत्वों का सूक्ष्म विवेचन किया जाता है ।

सौन्दर्यशास्त्र विषयक हिन्दी ग्रंथों में प्रत्यक्षातः और काव्यशास्त्रीय ग्रंथों में प्रसंगतः काव्यशास्त्र और सौन्दर्यशास्त्र का अंतर बतलाया गया है । 'सौन्दर्यशास्त्र के तत्व' पुस्तक में काव्यशास्त्र और सौन्दर्यशास्त्र में एक 'व्यातव्य अंतर' यह कहा गया है कि 'सूक्ष्म तात्त्विक सिद्धान्त परिकल्पन' का समावेश काव्यशास्त्र में किन्हीं स्थलों में ही होता है जब कि सौन्दर्यशास्त्र तो इस सूक्ष्म तात्त्विक सिद्धान्त परिकल्पन पर ही आधृत है ।^१ परन्तु यह भेदक लक्षण ग्राह्य नहीं है । संस्कृत काव्यशास्त्र को दर्शन-व्याकरणादि के समायोग ने तत्त्वदर्शी बनाया है - रस-व्यंजना-गुण और दोषों का सूक्ष्म विवेचन संस्कृत काव्यशास्त्र की अनन्य विशेषता है अतएव उसमें तात्त्विक-सिद्धान्त-परिकल्पन का अभाव कहना प्रमाणसम्मत नहीं है ।

श्री हे^२ ने संस्कृत काव्यशास्त्र और सौन्दर्यशास्त्र में निम्नलिखित अंतर बतलाये हैं :-

१- काव्यशास्त्र का संबंध व्याकरण से है जब कि सौन्दर्यशास्त्र का व्याकरण से कोई संबंध नहीं है ।

२- काव्यशास्त्र में कल्पना की प्रक्रिया पर कोई चर्चा नहीं मिलती, हाँ प्रतिभा के प्रसंग में अवश्य कुछ कहा गया है जब कि आधुनिक सौन्दर्यशास्त्र में कल्पना-विश्लेषण उसका अपरिहार्य अंग है ।

उपर्युक्त भेदों में से प्रथम के संदर्भ में यह विचारणीय है कि यद्यपि सौन्दर्यशास्त्र का व्याकरण से प्रत्यक्षा संबंध नहीं है किन्तु काव्यसौन्दर्य की चर्चा के प्रसंग में सौन्दर्यशास्त्र में भी व्याकरण सम्मत आधार ग्रहण किए जाएंगे । जब सौन्दर्यशास्त्र काव्येतर कलाओं पर चर्चा प्रवृत्त होगा तो

१. सौन्दर्यशास्त्र के तत्व, डा० कुमार विमल, संस्करण¹⁹⁵⁶, पृ. ११

२. सम प्राब्लेम्स आव संस्कृत पोयटिक्स, एस० के० डे, सं० १९५६, पृ. ५३

तत्तत्कला संदर्भीय आधारों का विवेचन करेगा । व्याकरण से संबद्ध-असंबद्ध आदि भेद कथन वैसा ही है जैसे यह कहना कि चित्रकला का रंगों से संबंध है अथवा मूर्तिकला का पत्थरों से, पर सौन्दर्यशास्त्र का न तो रंग से न पत्थरों से । अतः यह भेद स्थापन विवेकपूर्ण नहीं कहा जा सकता । स्थापत्य, चित्रकला, संगीतकला आदि से संबद्ध जैसे पृथक्-पृथक् शास्त्र हैं, वे सब अपने-अपने विषय के सौन्दर्यविधायी तत्वों का, विधियों का सांगोपांग विवेचन करते हैं । वैसे ही काव्यशास्त्र-काव्यसौन्दर्य का विवेचन करता है -- सौन्दर्यशास्त्र इन सबका विवेचन करता है । जब चित्र कला का विवेचन किया जाता है तो उसकी आधारभूत सामग्री रंग, पट आदि का भी विश्लेषण होता है । जब काव्य सौन्दर्य की चर्चा सौन्दर्यशास्त्र में होती है तो शब्द-अर्थ की शक्ति और सीमा का तत्तत्स्पर्शी विवेचन किया जाता है । श्री हे के कथन का इतना अंश सत्य है कि जिस अर्थ में कल्पना का प्रयोग - विवेचन आधुनिक सौन्दर्यशास्त्र में है - उस अर्थ में संस्कृत काव्यशास्त्र में नहीं मिलता । परन्तु 'कल्पना' पद का प्रयोग संस्कृत काव्यशास्त्र में अवश्य है । और जिस अर्थ में आधुनिक काव्यशास्त्र में कल्पना पद व्यवहृत हो रहा है उस अर्थ में संस्कृत काव्यशास्त्र में 'प्रतिमा' का व्यवहार होता रहा है । प्रतिमा को ही शक्ति भी कहा गया है । यह शक्ति बीजरूप है जिसके अभाव में काव्य की रचना संभव नहीं है ।

वस्तुतः संस्कृत काव्यशास्त्र-चिन्तन का प्रधान लक्ष्य काव्य ही है । कतिपय विद्वानों की इस धारणा से अवश्य सहमत हुआ जा सकता है कि 'सौन्दर्यशास्त्र काव्यशास्त्र का ही विकसित और कला चैतन्य से समन्वित रूप है ।' ^१ भारतीय और पाश्चात्य काव्यशास्त्र के चिन्तन का मुख्य विषय शब्दार्थ द्वारा व्यक्त वही सौन्दर्य है जो सौन्दर्यशास्त्र का भी

१. सौन्दर्यशास्त्र के तत्त्व, ले० डा० कुमार विमल, संस्करण, १९६७, पृ० १६

मूलभूत आधार है ।^१ जिस प्रकार पाश्चात्य काव्यशास्त्र में हमें 'ब्यूटी', 'एक्सेलेन्स', 'सब्लाइम' इत्यादि का अध्ययन पाते हैं, जो शब्दभेद से सौन्दर्य का ही अध्ययन है, उसी प्रकार भारतीय काव्यशास्त्र में भी सौन्दर्य, चारुता, विच्छिन्नता, वक्रता अथवा शोभा का तलस्पर्शी अध्ययन किया गया है ।

उपर्युक्त पंक्तियों में 'तलस्पर्शी' अध्ययन को स्वीकृति दी गई है, परन्तु तलस्पर्शी अध्ययन सूक्ष्म सिद्धान्त परिकल्पक तत्त्वचिंतन के अभाव में संभव नहीं है, अतः 'सूक्ष्म सिद्धान्त परिकल्पक तत्त्वचिंतन' को काव्यशास्त्र और सौन्दर्यशास्त्र का भेदक लक्षण नहीं माना जा सकता ।

भारतीय काव्यशास्त्र और पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र में एक और आधार पर भी अंतर बतलाया गया है । यह कि भारतीय काव्यशास्त्र रस, ध्वनि, रीति, वक्रोक्ति आदि के द्वारा काव्य के आत्मतत्त्व की गवेषणा में अधिक प्रवृत्त हुआ है, जब कि सौन्दर्यशास्त्र सौन्दर्य के संवेदनात्मक पक्ष को प्रमुखता देता है ।^१ यह ठीक है कि काण्ट ने संवेदनाओं के दार्शनिक विवेचन को एस्थेटिक कहा है, परन्तु उपर्युक्त कथन का अर्द्धांश भ्रामक है । भारतीय काव्यशास्त्र काव्य के आत्मतत्त्व का विवेचन करते हुए भी संवेदनाओं और आस्वाद, सौन्दर्य और आनंद का पूर्ण विश्लेषण करता है । रस की संवेदना को अभिनवगुप्त ने स्पष्टतः आनन्दस्वरूप कहा है ।^२ मट्टनायक ने भी भोग और आस्वाद का विवेचन किया है । लोल्लट की रससूत्र व्याख्या तो रंगमंच पर घटित विभावानुभावसंचारि की संघटना के ऐन्द्रिय प्रत्यक्ष पर ही आधारित है । शंकर का अनुमितिवाद भी ऐन्द्रिय प्रत्यक्ष की महत्त्व देता है । अतः सौन्दर्य के संवेदनात्मक पक्ष की बात भी संस्कृत काव्यशास्त्र और सौन्दर्यशास्त्र का भेदक लक्षण नहीं है ।

१. सौन्दर्यशास्त्र के तत्त्व ले० डा० कुमार किमल, १९६७, पृ. १६

२. 'अस्मन्मते तु संवेदनमेवानन्दघनमास्वाद्यते' अभिनव

स्पष्टतापूर्वक कहा जा सकता है कि केवल शब्द और अर्थ के माध्यम से उत्पन्न सौन्दर्य का सांगोपांग विवेचन करने वाला शास्त्र काव्यशास्त्र है - यहाँ शास्त्र का अर्थ 'शंसनात् शास्त्रे' अर्थात् 'अभिर्शंसन करनेवाला' ही है--और सभी ललित कलाओं के सौन्दर्यविधायी तत्वों तथा सौन्दर्यानन्द का सूक्ष्म विवेचन सौन्दर्यशास्त्र है। अतएव काव्यशास्त्र भी सौन्दर्यशास्त्र है पर केवल काव्य सौन्दर्य से संबद्ध। उसे व्यापक सौन्दर्यशास्त्र की एक शाखा कहा जा सकता है। इसका प्रमाण यह है कि कविता का सौन्दर्य शास्त्रीय अध्ययन किया जा सकता है पर अन्य कलाओं का काव्यशास्त्रीय अध्ययन नहीं हो सकता। सभी कलाओं और काव्य में अंतः संबंध का सूत्र विद्यमान है--कल्पना का प्रयोग सब में होता है-- बिम्ब और प्रतीक सभी कलाओं में महत्वपूर्ण साधन है अतः सौन्दर्यशास्त्र के निष्कर्ष काव्य पर भी समान रूप से प्रयुक्त किये जा सकते हैं, अन्य कलाओं की ही भाँति सौन्दर्य तो काव्य में भी है। इतना ही नहीं भारतीय परंपरा तो काव्य की अन्य कलाओं में वैचक्षण्य प्राप्त करने का साधन भी मानती है-- संभवतः इसलिए कि काव्य का अध्ययन व्यक्ति में वह हृदयवैशेषता उत्पन्न करता है जिससे वह अन्य कलाओं को समझने योग्य सहृदयता प्राप्त कर सके। आचार्य मामह ने लिखा है -- 'उत्तम काव्य की रचना धर्म, अर्थ, काम, और मोक्ष - रूप चारों पुरुषार्थों तथा समस्त कलाओं में निपुणता और कीर्ति एवं प्रीति अर्थात् आनंद को उत्पन्न करने वाली होती है।' ^१ अन्य कलाएँ जो भारतीय दृष्टि से पृथक् रह गई हैं उसका मूल कारण भारतीय दृष्टि की लक्ष्य के प्रति एकनिष्ठता ही है। एक बात यह भी है कि बहुत सा प्राचीन साहित्य आज भी अज्ञात है -- यह संभव है कि अन्य ललितकलाओं से संबद्ध महत्वपूर्ण सिद्धान्त-साहित्य अभी प्रकाश में ही न आया हो, अस्तु।

१. धर्मार्थकाममोक्षोद्दु वैचक्षण्यं कलासु च ।

करोति कीर्तिं प्रीतिं च साधुकाव्यनिर्बन्धम् ॥

काव्यालंकार - मामह

उपलब्ध काव्यशास्त्रीय ग्रंथों में जो भी विवेक सौन्दर्य-कला-आत्मादि का मिलता है वह काव्य के संदर्भ में ही है --तथापि उनसे सामान्य कला-सौन्दर्य संबंधी निष्कर्ष प्राप्त किए जा सकते हैं ।

६.३ ध्वनिसिद्धान्त और सौन्दर्यशास्त्रीय निष्कर्ष

संस्कृत काव्यशास्त्रीय - आलोचना-प्रत्यालोचन परंपरा में आनंदवर्धन के ध्वनिसिद्धान्त की शुद्ध काव्यशास्त्रीय परीक्षा ही की गई है । रस का सौन्दर्यशास्त्रीय पक्ष उद्घाटित हुआ, ध्वनिसिद्धान्त को भी रस के आलोक में ही देखा गया - प्रकारांतर से उसे रस सिद्धान्त में सम्मिलित कर लेने तक के प्रयत्न किए गए । इस सिद्धान्त की सौन्दर्यशास्त्रीय मूल्यवत्ता अनावृत ही रही । वस्तुतः भारतीय परंपरा में अब तक भी - रससिद्धान्त इस प्रकार छाया रहा कि विद्वानों की दृष्टि ने ध्वनि जैसे महत्वपूर्ण सिद्धान्त की उपेक्षा की । काव्यार्थ के जिन सोपानों तक पाश्चात्य विद्वान अब पहुंचे हैं आनंदवर्धन की सदी में उसकी अवधारणा कर चुके थे । ध्वनिसिद्धान्त के दो पक्ष हैं, परन्तु अब तक विद्वानों की दृष्टि इसके एक ही अंग पर गई । इस सिद्धान्त का सामान्य सौन्दर्यशास्त्रीय पक्ष अनुद्घाटित रहा । हमारी धारणा है कि इस सिद्धान्त का सौन्दर्य संबंधी अंश सभी कलाओं के लिए संगत है । यह अंश वस्तुतः सौन्दर्यशास्त्रीय सिद्धान्त ही है । यह कला-सौन्दर्य की शाश्वत व्याख्या प्रस्तुत करता है । आनंदवर्धन ने इस सामान्य कला-सौन्दर्य सिद्धान्त की स्थापना के अंतर, इसका विशेष व्याख्यान काव्य-कला के संदर्भ में किया है । यहां इस सिद्धान्त के कलामात्र के लिए संगत अंशों का विवेक किया जा रहा है ।

६.४ कला सौन्दर्य की प्रतीयमानता :

ध्वनिसिद्धान्त प्रतीयमान अर्थ में सौन्दर्य मानता है, सौन्दर्य को

प्रतीयमानता का धर्म कहता है। यह भी कहा जा सकता है कि प्रतीयमान अर्थ ही सौन्दर्य है। प्रतीयमान अर्थ जो वाच्यार्थ से उसी प्रकार भिन्न है जैसे अंगनाओं में लावण्य उनके प्रसिद्ध अवयवों से 'कुछ भिन्न' ही होता है। इस धारणा का समीकरण इस प्रकार बनेगा -

प्रतीयमान अर्थ = लावण्य = सौन्दर्य

अतः आनंदवर्धन ने सौन्दर्य को प्रतीयमान (Suggested) माना है। ध्वनिसिद्धान्त की यही महत्वपूर्ण धारणा है जो सौन्दर्यशास्त्रीय निकष प्रस्तुत करती है। सभी कलाओं में सौन्दर्यप्रतीयमान ही होता है और इस प्रतीयमान सौन्दर्य के प्रति उन कलाओं में प्रयुक्त होने वाले, माध्यम स्वरूप उपादानों का स्पष्टसर्जनीकृत भाव होता है। कला का सौन्दर्य अभिधेय नहीं होता। यदि ऐसा होता तो 'सुन्दर' शब्द से सौन्दर्य की प्रतीति होनी चाहिए, पर वह नहीं होती। इसके विपरीत सुन्दर दृश्य, मूर्ति अथवा स्थापत्य के सामने होने पर और 'सुन्दर' शब्द का प्रयोग न होने पर भी सौन्दर्य की अनुभूति होती है। सौन्दर्य की इसी प्रतीयमानता का प्रतिपादन आचार्य आनंदवर्धन ने किया है। काव्य के संदर्भ में अर्थ की प्रतीयमानता तो ध्वनिसिद्धान्त का विषय है ही यहाँ अन्य कलाओं के संबंध में सौन्दर्य की प्रतीयमानता (कथ्य की प्रतीयमानता) पर कुछ विस्तार से प्रमाण चर्चा अपेक्षित है।

काव्य में जैसे कथ्य को व्यक्त करने के माध्यम शब्द और अर्थ है, वैसे ही अन्यकलाओं में रंग, प्रकाश, छाया, उमार, प्रस्तर आदि हैं। जैसे काव्य में प्रतीयमान अर्थ के प्रति शब्द और वाच्यार्थ की तत्परता होती है वैसे ही रंग, रेखा, प्रकाश, छाया आदि की तत्परता कथ्य के प्रति होती है - ये उपादान स्वयं में लक्ष्य नहीं होते वरन् कथ्य - प्रतीति के साधन हैं - कथ्य इनमें प्रतीयमान (Suggested) रहता है। काव्य में प्रयुक्त प्रतीक-बिम्ब आदि भी प्रतीयमान अर्थ को व्यक्त करते हैं। यह कथ्य कवि की अपनी

अनुभूति स्वरूप होता है - कला में यह अनुभूति प्रतीयमान बन कर व्यक्त होती है। अन्य कलाओं में प्रयुक्त प्रतीकों की भी यही स्थिति है।

६.५ कला प्रतीक का वैशिष्ट्य :

कला प्रतीक तथा दैनिक जीवन में व्यवहृत प्रतीक में अंतर है। माणिक प्रतीक के रूप में शब्द अमिधा द्वारा शासित होता है। जब शब्द कला प्रतीक के रूप में प्रयुक्त होता है तो वह अनुभूति की प्रत्यक्षा अमिव्यक्ति होता है और वह प्रतीक अन्य व्यक्ति में भी संवेदनात्मक उपपादन द्वारा वही अनुभूति जगा सकता है, इस स्थिति में शब्द-व्यापार व्यंजना द्वारा संचालित होता है।

६.६ संगीत और प्रतीयमान सौन्दर्य

संगीत इस दृष्टि से शुद्ध कला प्रतीक है क्योंकि संगीतात्मक ध्वनियाँ शब्दध्वनियों के विपरीत संपूर्ण अमिधार्थ को त्यागकर शुद्ध अमिव्यक्तिक कार्यफलन संपादित करती है। इसीलिए कामबेरिए^१ (Combarien) ने संगीत को अतीन्द्रिय संवेदी जीवन की ऊर्जा का अनुवाद कहा है। कूके (Cooke) ने इस कथन को स्पष्ट करते हुए कहा है 'संगीत मूल अनुभूति को सीधा प्रेषित करता है।^२ संगीत में भाव रूपाकार धारण करता है और पुनः श्रोता में वही भाव उत्पन्न करता है। भाव की यह स्थिति प्रतीयमान ही हो सकती है - अन्यथा नहीं। बीथोवन की ग्लोरिया (Gloria) थीम (Theme) का विश्लेषण करते हुए कूके (Cooke) ने कहा है कि परमात्मा की सामर्थ्य और शान के संबंध में विचार करते समय उसे जिस प्रसन्नता का अनुभव हुआ - वही ग्लोरिया थीम (Gloria) में अमिव्यक्त हुई है। इस अनुभूति

१. संस्कृत पौष्टिकस, कृष्ण चैतन्य, पृ. १३६, १६६५

२. "Music conveys the naked feeling direct. It is emotion converted into form" - Deryck Cooke

के आवेग में बीथोवन आनंद से उल्लस पड़ा होगा, या वह चिल्ला पड़ा होगा, तब उसने अनुभूति को कतिपय विचना निवासियों के समक्ष व्यक्त किया था । परन्तु बीथोवन कलाकार था अतः अपनी आवेगपूर्ण प्रसन्नता की अनुभूति की ऊर्जा को जाणमगुर मौक्तिक शक्तिरूप में रूपांतरित करके ही शांत न हुआ, वरन् उसे स्थाई, पुनः उत्पन्न करने योग्य रूप में प्रस्तुत किया - ऐसे आनंद की संगीतमय ध्वनि के रूप में जिसे समस्त विश्व सुन सके । यह वस्तुतः कलाकार द्वारा कलासृजन के पूर्व की अनुभूति है । आनंदवर्धन ने 'क्रौन्चद्वन्द्व' आदि श्लोक में इसी तीव्र अनुभूति की चर्चा की है । इससे एक निष्कर्ष यह भी उपलब्ध होता है कि कलात्मक प्रतीक का चयन अवचेतन की प्रक्रिया नहीं है । यह प्रतीक भावना की प्रत्यक्षा अभिव्यक्ति कर सकता है पर उसका प्रस्तुतीकरण इस प्रकार होना चाहिए कि वही भाव दूसरों में भी अभिव्यक्त हो । कला का प्रतीक सौन्दर्यशास्त्रीय मूल्य से समावृत होता है । वह केवल भाषिक प्रतीक नहीं होता । जिस कलाकार को संप्रेषण की महत्ता का ज्ञान है वह प्रतीक को इसी रूप में प्रयुक्त करेगा । यदि वह संप्रेषण की आवश्यकता का अनुभव नहीं करता, वह प्रतीकों की इस प्रयोग-व्यवस्था को नहीं समझता तो वह केवल अपने आवेग को प्रकट करता है । कूके (Cook) ने इस तथ्य को स्पष्ट करने के लिए बीथोवन का ही उदाहरण दिया है । ईश्वर की महानता की अनुभूति सृजनात्मक कल्पना द्वारा एक कलाकृति के रूप में सामने आई है -- ऐसी कलाकृति, जिसमें संगीत में समाहित व्यंजना की शक्ति समाहित है । संगीत में विशिष्ट अवसरों की अनुगूँज होती है । यह अनुगूँज इसके वैशिष्ट्य में नहीं वरन जातीय गुण में होती है । जातीय मनोदशाओं और भावनाओं को ही यह श्रोता के मन में जाग्रत करता है ।^१

१. The specific occasions which is celebrated is echoed in the music not in its specificity but only in its generic character and in terms of the generic moods and feelings which it tends to arouse in the observer (The Arts and the art of criticism, Greene Princeton University Press 3rd edi. 1952., page 338)

संगीत की प्रसिद्ध संरचनाओं के रचयिताओं ने सूक्ष्मता से मानवीय अनुभूतियों, भावनाओं, मनोदशाओं की संभावनाओं को ग्रहण किया है तथा आकस्मिक प्रतीयमानता (Suggestion) के द्वारा मानव की इन अंतःस्थितियों को उत्प्रेरित किया है। निश्चय ही संगीत का यह प्रभाव पृथक-पृथक ध्वनियों में नहीं है। उनके विशिष्ट समायोजन में प्रतीयमानतः उपस्थित रहता है। अतः इसमें सदेह नहीं रह जाता कि संगीत-सौन्दर्य इसी प्रतीयमान प्रभाव (Suggested object) में है। संगीत कलाकार अन्य स्थापत्य कलाकारों की भांति वैयक्तिकता को प्रस्तुत नहीं कर सकता, वह संगीत की अमूर्तता में किसी व्यक्तिविशेष के अथवा घटना के, अथवा वस्तु के विश्वजनीन वैशिष्ट्य को ही व्यक्त करता है। यह अमिव्यक्ति भी प्रतीयमान ही है।^१ अतः कहा जा सकता है कि संगीत का सौन्दर्य प्रतीयमान होता है। Edward Hanslick ने संगीत के सौन्दर्य को किसी बाह्य विषय पर निर्भर न मानकर-कलात्मक विधि से संयोजित ध्वनियों में माना है। उनके अनुसार मूलतः आनन्ददायी ध्वनियों का संयोजन, उन ध्वनियों का आवर्तन, पुनरावर्तन, उनकी तीव्रता और मन्दता ही वह (संगीत सौन्दर्य) है।^२

१. What the composer of these works have done is to explore with extraordinary subtlety man's feelings, emotions, and moods for their own sake, and with no more than an incidental suggestion as to a possible motivation for such inner states. Hence to listen to this music is to discover emotive and affective potentialities within oneself previously undreamed of. (page 336-337)

२. The Arts and the art Criticism page 338.

३. प्रोब्लेम्स इन एस्थेटिक्स - मारिस वीत्ज़, पृ. ३८१

Eduard Hanslick के इस कथन से यह निष्कर्ष निकलता

है कि संगीत का सौन्दर्य किसी ध्वनि विशेष में नहीं है, कतिपय सांगीतिक ध्वनियों के विशेष संयोजन में है, हां इस संरचना में कोई विशेष ध्वनि विशेष प्रभाव उत्पन्न कर सकती है - परन्तु यह प्रभाव अन्य ध्वनियों की सन्निधि के कारण ही संभव है। अतः ध्वनि नहीं, ध्वनियों का कलात्मक संयोजन प्रभाव उत्पन्न करता है। यह प्रभाव प्रतीयमान है, क्योंकि सांगीतिक योजना का प्रभाव किसी ध्वनि विशेष से वाच्य नहीं होता। इस प्रतीयमान प्रभाव की प्रतीति से श्रोता आनंद का अनुभव करता है।^१ Eduard Hanslick संगीत सौन्दर्य का आधार सांगीतिक दृष्टि (Musical Idea) को मानता है - इसना ही नहीं इसे ही उद्देश्य भी प्रतिपादित करता है। वह संगीत को किसी अनुभूति अथवा विचार का वाहक नहीं मानता।^१

परन्तु कंठ (Vocal) संगीत Eduard Hanslick के इस मत का समर्थन नहीं करता। इस प्रसंग में डा० रामानंद तिवारी^२ का यह कथन द्रष्टव्य है - 'स्वरों' के चढ़ाव-उत्तार उनकी भिन्नताएं तथा उनकी मंगिमाएं राग के रूप में अतिशय का विधान करती है। ठुमरी आदि के गायन में एक अन्य प्रकार का अतिशय उत्पन्न होता है। सयाल में विलंबित लय के द्वारा माणा के दो-चार पदों का संगीत के कई गुने स्वरों में विस्तार होता है। ठुमरी में माणा के दो-चार पद अनेक बार विभिन्न स्वर विधानों के अनुसार गाए जाते हैं। माणा के इन्हीं पदों के गायन में स्वर योजना भिन्न होती है। स्वर योजना की इसी विभिन्नता के द्वारा माणा के उन्हीं पदों में विभिन्न भाव ठुमरी में व्यंजित किए जाते हैं। उदाहरण के लिए 'नजरिया तोरी लागी बनवारी' यह एक ही पद ठुमरी के गायन में विभिन्न स्वर योजनाओं

१. प्रोब्लेम्स इन एस्थेटिक्स, मारिस वीत्ज़, पृ. ३८१

२. साहित्यकला, , डा० रामानंद भारती, पृ. ५६

के द्वारा जोम, रोष, उपालम्भ, वेदना, हर्ष, आश्चर्य आदि विभिन्न भावोंका व्यंजक बन जाता है । अतः कंठ संगीत में तो सौन्दर्य व्यंग्य है ही तबला आदि वाद्य यंत्रों में भी सामान्य स्वरों के अतिरिक्त विशेष मंगिमारु और अंतर्ध्वनियों होती है । निष्कर्षतः कहा जा सकता है कि संगीत का सौन्दर्य प्रतीयमान ही होता है ।

६.७ चित्रकला सौन्दर्य की प्रतीयमानता

चित्रकला और स्थापत्यकला का सौन्दर्य भी निर्मायक आधारभूत उपादानों से पृथक् ही है । शिल्प की प्रक्रिया में यह कला सौन्दर्य भी प्रतीयमान होता है । चित्रकला में रंगों के विविध प्रयोग विभिन्न व्यंजना करते हैं । प्रत्येक रंग में एक स्वतंत्र प्रभाव चेतना व्यंजित होती है । यह ध्यातव्य है कि ऐन्द्रिय चमत्कार अथवा रंग का आधिक्य अथवा तीव्र चमक एक ही बात नहीं है । ऐसे रंग जो आधिक्य अथवा गहराई के बिना ही चमकीले होते हैं, तड़क-मड़क प्रकट करते हैं तथा उनसे झिल्लेपन का भाव व्यंजित होता है । १

रेम्ब्राण्ड (Rembrandt) द्वारा प्रयुक्त रूपांतरित गहरे वर्ण विविध रंगकटाओं की व्यंजना करते हैं २। रंगों से सरसता और शुष्कता भी व्यंजित होती है । रंग के कुशल प्रयोक्ताओं में यह प्रयोग-वैशिष्ट्य दिखलाई पड़ता है । जैसे कुशल कवि एक व्यंजक शब्द द्वारा प्रतीयमान अर्थसौन्दर्य की कृष्ण प्रस्तुत करता है-- वैसे ही कुशल कलाकार रंग के प्रयोग कर अभिप्रेत भाव की व्यंजना करता है । Titian, Constable और Renoir आदि कलाकारों के रंग प्रयोगों में सरसता व्यंजित होती है ।

१. Problems in Aesthetics, Morris Weitz page 313.
Mac.Com. 1959

२. 'Rembrandt's subtly modified dark tones suggest a great variety of color'- The source book p. 313.

इसके विपरीत Poussin जैसे महान् कलाकारों में शुष्कता का भाव प्रमुख है।^१ यह आवश्यक नहीं है कि रंग किसी रचना के अनिवार्य अवयव हों। ठोसपन की अभिव्यक्ति प्रकाश अथवा छाया के क्रमिक बढ़ाव द्वारा होता है। लियोनार्डो (Leonardo) और माइकेलेंजलो (Michelangelo) में यह प्रविधि अपने चरमोत्कर्ष पर है। सामान्यतः ठोसपन की व्यंजना के लिए इस शिल्प का प्रयोग होता रहा है।^२

पिअरो (Piero) की विशिष्ट रूप रचना में एक ठंडपन का भाव व्यंजित होता है। निश्चय ही यह व्यंजना, उसके रेखांकन, रचना तथा अभिव्यक्ति का स्कान्वित प्रभाव है। यह प्रभाव सौन्दर्य की चरम सीमाओं को व्यंजित करता है।^३

रंगों की ही नहीं, रेखाओं की भी अपनी विशिष्ट व्यंजना होती है। Botticelli में रेखाएं गति के प्रभाव को व्यंजित करती हैं।^४ कभी-कभी ऐसा भी होता है कि चित्र में कोई कथा अथवा कथांश नहीं होता, भाव अथवा भावांश से संबद्ध कोई अभिव्यक्ति नहीं होती फिर भी उसमें प्रभावित करने की क्षमता होती है - दर्शक को स्वयं में तल्लीन कर लेने की क्षमता होती है। वह चित्र दर्शक को सहस्रों आनंददायी भावनाओं से आपूरित कर देने की सामर्थ्य रखता है।^५

१. But there is another sense of the word for which we may find a synonym by a figure of speech, in "juiciness" as some thing opposed to dryness Poussin in a great artist and an important colorist, yet the color in his picture is almost invariably dry. - The source book p. 315

२. Problems in Aesthetics. Morris Weitz. p. 315.

३ This dominant note of coolness ...to create a distinctive note of the highest esthetic excellence. Ibid. page 315.

४. वही

५. American Art 1700-1900 John. W. Macou BREY p.69
Edition 1965.

चित्रकला-सौन्दर्य की व्यंजना में महत्वपूर्ण उपादान है उसके अवयवों की संगतता, अर्थात् एक अवयव की दूसरे अवयव से संगतता तथा प्रत्येक अवयव की पूरे चित्र से संगतता । यहाँ पूर्ण चित्र का तात्पर्य - एक विचार अथवा अनेक विचारों अथवा रूप रंग, प्रकाश-छाया आदि के स्फान्वित प्रभाव है हैं । अंततः चित्र एक प्रभाव ही है, एक प्रभाव की व्यंजना ही चित्र करता है । इस प्रभाव का उद्देश्य कोई विशिष्ट सत्य, भाव अथवा घटना अथवा कोई मनोदशा हो सकती है । संपूर्णता के संदर्भ के अभाव में संगतता की कल्पना नहीं की जा सकती और अवयवों की संगतता के अभाव में पूर्ण की कल्पना नहीं हो सकती । चित्र में यह संगतता उत्पन्न करना ही प्रतिमा की परीक्षा है -- कसौटी है ।^१ दर्शक की भीतरी संगतता से आनंददायी ग्वात्मकता में कला व्यक्त होती है ।

आधुनिक चित्र कला तो अर्थ की प्रतीयमानता पर ही निर्भर है ।
 अमूर्त (Abstract) कला का संपूर्ण अर्थ प्रतीयमान ही होता है ।
 स्थापत्य और चित्रकला में शुद्ध अमूर्तीकरण^२ उपस्थित नहीं करता ।
 अमूर्तीकरण की प्रविधि में कलाकार पुनर्योजन द्वारा अपने अर्थ को संजस्ट करता है ।^३ वह अमूर्त आकार पर निर्भर करने को बाध्य होता है -
 अदृश्य संसार को व्यक्त करने के लिए उसे ऐसा करना ही पड़ता है ।
 क्योंकि संसार उतना ही तो नहीं है जितना दिखलाई पड़ता है । रेथबन तथा हेज की पुस्तक^४ में कानीवाल के चित्र के रंगों और आकारों के पुनः संयोजन द्वारा एक दृश्य का बहुरूपदर्शी अनुस्मरण प्रस्तुत किया गया है । यह प्रस्तुतीकरण उत्तेजना को सघन बनाता है । इसी पुस्तक में पृ. ६६ पर एक चित्र ऐसा भी है जिसका अर्थ शब्दों में नहीं कहा जा सकता परन्तु इससे कड़ों और स्वच्छ आकृतियों के प्रति रुचि व्यक्त होती है ।

१. Lectures on Art and Poetry : Washington Allston p.70
२. The Arts and the art of criticism : Greene, Princeton Uni Press. 3edi 1952 p. 92-93
३. Layman's guide to modern art : Rathbun and Hayes p.76 Fourth edition 1957
४. Ibid

अमूर्तीकरण की समस्त प्रक्रिया प्रतीयमानता पर आधृत है ।

पिकारो का 'आर्क आव मोशन' (Arc of motion) इसी दिशा में किया गया प्रयत्न था ।^१ ध्वनि को आंख से देखा नहीं जा सकता -- कोई अनुकरणात्मक प्रक्रिया भी ऐसी नहीं जिसके द्वारा इसे उपस्थित किया जा सके । अतः जो चित्रकार इसे सज्जस्ट करना चाहता है उसे वैज्ञानिक प्रमाणों पर ही निर्भर करना होगा । इसी पुस्तक में (रेथबन और हेज) एक चित्र का परिचय^२ देते हुए 'अनुगूँजे' (echoed) पद का प्रयोग किया है । वस्तुतः यह चित्र कोहरे से आवृत जल की अनुमृति है -- जिसने इस घटना को मोगा है वह जानता है कि अगम्य सीलन से कोहरे के गुंफ कैसे निःसृत होते हैं । इस चित्र में मेगाकोन जैसे अमूर्त आकारों में यही अनुमृति गुंजित होती है ।

एल.जॉर्जर कल्डेर (Alexander Calder) ने अमूर्त कला विषयक अनुमृति को व्यक्त करते हुए लिखा है -- 'जब मैंने स्फीयर^(sphere) तथा डिस्क (disc) का उपयोग किया तो मेरी यह इच्छा रही है कि वे जो कुछ हैं उससे अधिक व्यक्त करें । वैसे ही जैसे पृथ्वी एक गोला है, परन्तु इसके बाहर, इसके चारों ओर कुछ मीलों तक भौतीय पदार्थों का कृत है, इस पर ज्वालामुखी हैं, चंद्रमा इसके चतुर्दिक चक्र लगाता है । सूर्य एक गोला है पर साथ ही वह ताप का स्रोत भी है, जिसे हजारों मील दूर से अनुभव किया जाता है । एक लकड़ी का गोला अथवा धातु की डिस्क^(disc) निर्जीव वस्तु है, जब तक वे कुछ अन्य अर्थ व्यक्त न करें ।'^३

१. Layman's guide to modern art : Rathbun and Hayes p.89

२. Ibid

३. When I have used spheres and discs, I have intended that they should represent more than what they just are. More or less as the earth is a sphere, but also has some miles of gas about it, Volcanoes upon it and the moon making circle around it, and as the sun is a sphere-but also is a source of intense heat. The effect of which is felt at great distance. A ball of wood or a metal disc is rather a dull object without this sense of something emanating from it (American Art, 1700-1900, p.209 Edt. 1965)

अतः अमूर्त कला का अर्थ अनुभव किया जा सकता है, वह प्रतीयमान होता है ।

ऐसा भी व्यंजक होती है ।^१ विशेष विधि से सींचे जाने पर वह विशिष्ट अर्थ व्यक्त करती है । एक कलाकार अपनी रुचि के अनुसार वस्तु तथ्य में अंतर उत्पन्न कर देता है कलाकार प्रकृत सत्य में सरलीकरण (*Simplification*) परिवर्तन (*Alteration*) पुनः संयोजन (*Reorganization*), आविष्करण, (*Invention*) आदि अंतर उपस्थित करता है । इस परिवर्तन का हेतु कलाकार का यह अदृश्य 'कुछ' है जिसे वह अनुभव तो करता है पर देख नहीं पाता । उपर्युक्त विधियों द्वारा उस अनुभूत किन्तु अदृश्य 'कुछ' को व्यक्त करता है । अभिव्यक्ति की इसी अदम्य आकांक्षा में शिल्प उदुमुत होता है । इसीलिए यह सत्य है कि कलात्मक अभिव्यक्ति अनिवार्यतः शिल्प समन्वित होती है ।^२ कला का वास्तविक कार्यफलन अनुभूति की अभिव्यक्ति तथा प्रेक्षण है ।

अतिथार्थवादियों की धारणाओं का मूल आधार एक रूप में से अन्य रूप की उद्भावना है - असत्य से सत्य की उदुमुतता । ऐसे आकार जो अस्तित्व की प्रारंभिक अवस्था व्यंजित करते हैं -- ऐसे जीव जो ज्ञात नष्टात्र के हैं ।

प्रभाववादी स्कूल के चित्रकार रेनायर (*Renoir*), मोने (*Monet*) और पिसारो (*Pissarro*) रंग के छोटे-छोटे बिन्दुओं के प्रयोग पर बल दे कर निरन्तर टिमटिमाहट का प्रभाव उत्पन्न करते हैं ।^३

१. *Layman's guide to modern art* : Rathbun and Hayes p.39

२. *The meaning of art* : Herbert Read p. 262

३. *The meaning of art* : Herbert Read p. 24

क्यूबिज्म किसी वस्तु को एक साथ अनेक संभव दृष्टिकोणों से देखने का प्रयत्न है। इस विधि में एक रूपाकार को पृथक् कर उसे पुनः नूतन परिप्रेक्ष्य में रखा जाता है - अधिक उत्तेजक परिदृश्य में प्रस्तुत किया जाता है।^१

कला-उसका सौन्दर्य, रैसाओं-रूपों-संरचनाओं को इस प्रकार प्रस्तुत करने का परिणाम है कि वह एक रूपसंपृक्त विचारअथवा भाव-संपन्न विचार व्यक्त कर सके।

६.८ मूर्तिकला - सौन्दर्य

मूर्तिकला में भी वस्तु का वाह्य रूप ही पुनः सृजित किया जा सकता है - और यह पुनः सृजन भी एक कलात्मक माध्यम में संपन्न होना चाहिये। वस्तु के इस कलात्मक अनुवाद में अनेक परिवर्तन आवश्यक हो जाते हैं। मानव शरीर की पूर्ण इमानदार प्रतिकृति स्वरूप मूर्ति में जीवंत मांसलता तथा रक्ताभा निर्जीव माध्यम में उभरनी चाहिये। परन्तु गति आदि का पुनः सृजन मूर्तिकला में संभव नहीं है - यह तो प्रतीयमानतः (Suggested) ही दिखलाई जा सकती है। गतिशील मोडेल (model) के तदनुचक ढाण को मूर्ति में उतार कर गति की प्रतीयमान किया जाता है।^२

उपर्युक्त विवरण से - जिसमें चित्र, संगीत, स्थापत्य तथा मूर्ति कला के संबंध में अधिकारी विद्वानों के विचार सप्रमाण उद्धृत किए गए हैं -- यह प्रमाणित होता है कि कला में कथ्य, - व्यंग्य (प्रतीयमान) बन कर ही अभिव्यक्त होता है। आधुनिक पाश्चात्य विद्वानों ने काव्यार्थ की प्रतीयमानता को स्वीकार किया है। एक - दो मत यहां द्रष्टव्य है - अंग्रेजी कवि - आलौचक एबरक्रोम्बी^३ के मत को इस संदर्भ में डा० नगेन्द्र ने उद्धृत किया है -

१. The meaning of art : Herbert Read p.407

२. द आर्ट अण्ड आर्ट आव क्रीटीसिज्म, ग्रेन, प्रिन्सटन यू०नी०प्रेस, न्यू. जर्.

३. ध्वन्यालोक की भूमिका, आचार्य विश्वेश्वर, पृ. २१

इस प्रकार, अनुमति जैसी अत्यन्त तरल (परिवर्तनशील) वस्तु का अनुवाद भाषा में करना पड़ता है जिसकी शक्ति स्वभाव से ही अत्यन्त सीमित है। अतएव काव्यकला सदा ही किसी न किसी अंश में ध्वनिरूप होती है और काव्यकला का चरम उत्कर्ण है भाषा की इस व्यञ्जनाशक्ति को अधिक से अधिक व्यापक, प्रभावपूर्ण, प्रत्यक्षा, स्पष्ट तथा सूक्ष्म बनाना। यह व्यञ्जनाशक्ति भाषा की साधारण अर्थविधायिनी (अभिधा) शक्ति की सहायक होती है। भाषा की इसी शक्ति का परिज्ञान कवि को सामान्य व्यक्ति से पृथक् करता है। इसी व्यञ्जना वृत्ति के प्रति संवेदनशीलता सहृदय की पहचान है।

आर.नोली ने वाच्यार्थ से व्यतिरिक्त अर्थ के संदर्भ में विचारों का उल्लेख किया है। उन्होंने प्रमाण स्वरूप पवित्र धर्मग्रन्थों का हवाला देते हुए लिखा है कि यदि वाच्यार्थ ही सब कुछ है तो धर्मग्रन्थों के *sensus historicus vel literalis* तथा *sensus spiritualis* आदि वाक्य निरर्थक ही कहें जाएंगे - परन्तु ये वाक्य निरर्थक नहीं हैं, अतः यह स्पष्ट है कि प्रत्येक वाक्य का वाच्य व्यतिरिक्त अन्य अर्थ भी है। अन्य अर्थ विषयक योरोपीय विचार परंपरा और भारतीय विचार-धारा में अंतर इसलिए उत्पन्न हुआ है कि योरोप में यह विचार शृंखला ईश्वरपरक चिन्तन तक ही सीमित रही - यदि यह साहित्य में भी घटित होती तो परिणाम आनंदवर्धन के चिन्तन के सदृश ही होते।^१

उपर्युक्त मतों एवं उद्धरणों से यह भी प्रमाणित होता है कि चित्रकला -मूर्ति-स्थापत्य आदि कलाओं में प्रभाव प्रतीयमान रूप में ही उपस्थित किया जा सकता है - और इन कलाओं में यह प्रभाव ही उनका स्कान्वित स्वरूप सौन्दर्य है। निष्कर्षतः कहा जा सकता है कि सौन्दर्य प्रतीयमानता में व्यक्त होता है - या प्रतीयमान अर्थ ही सौन्दर्य है।

१. द एसपेटिक एक्सपीरीएन्स अकारडिंग टू अमिनव गुप्त --

आर.नोली, द्वि.सं. १९६८

पूर्व पृष्ठों में उद्धृत मत आधुनिक सौन्दर्यशास्त्रियों के हैं। अब से हजार वर्ष पूर्व यही स्थापना आनंदवर्धन ने की थी। उन्होंने शब्द और वाच्यार्थ के अतिरिक्त प्रतीयमान अर्थ को स्थापित कर उस में सौन्दर्य - माना था। अतएव ध्वनिसिद्धान्त का प्रतीयमान विषयक मत सामान्य सौन्दर्य शास्त्र का सिद्धान्त है जिसके प्रकाश में सभी कलाओं के सौन्दर्य की व्याख्या संभव है।

६.६ आनंदवर्धन का सौन्दर्य विषयक मत

‘ध्वन्यालोक’ में सौन्दर्य शब्द का प्रयोग नहीं हुआ है। आनंदवर्धन ने इस अर्थ में ‘चारुत्व’ शब्द का प्रयोग किया है। ‘चारुत्व’, चारु की भाववाचक संज्ञा है। कौण में ‘चारु’ शब्द के सुखद, रमणीय मनोहर आदि अर्थ दिए गए हैं।^१ अतः आनंदवर्धन प्रयुक्त ‘चारुत्व’, सौन्दर्य का ही पर्याय है। चारुत्व की सिद्धि ध्वन्यालोककार के अनुसार प्रतीयमान अर्थ में है - यह प्रतीयमान गुणमूल भी हो सकता है। प्रतीयमान की छाया से रहित शब्दार्थ (कला) को आनंदवर्धन काव्य पद का अधिकारी नहीं मानते। उनकी मान्यता के अनुसार व्यंग्य रहित रचना काव्य का अनुकरण है।^२ संसार में कोई वस्तु ऐसी नहीं जो भावादि का विषय न बन सके। और रस-भावादि का विषय बनी वस्तु की अभिव्यक्ति प्रतीयमानः ही हो सकती है। इसलिए जहाँ प्रतीयमान का संस्पर्श नहीं, वहाँ, यह मानना होगा कि वस्तु भाव का विषय ही नहीं बनी - वहाँ रक्षा, काव्य कहलाने की अधिकारिणी नहीं है, ऐसी शब्दार्थ योजना को आनंदवर्धन ने चित्र संज्ञा से अभिव्यक्ति किया है।^३

१. संस्कृत - हिन्दी कौण, पृ. ३७६ आष्टे

२. ‘काव्यानुकारो हि असौ : ध्वन्यालोक’, सं० पाठक, पृ. ६

३. ‘अथ किमिदं चित्रं नाम, यत्र न प्रतीयमानार्थसंस्पर्शः’ वही, पृ. ५२६

प्रतीयमान सौन्दर्य की विलक्षणता और उसके स्वरूप का निरूपण आनन्दवर्धन ने प्रथम, तृतीय और चतुर्थ उद्योत में किया है। सर्वप्रथम प्रतीयमान अर्थ के स्वरूप पर विचार करना संगत है। इस विषय से संबद्ध कारिका निम्न - लिखित है --

६.१०

प्रतीयमानं पुनरन्यदेव, वस्त्वस्ति वाणीष्णु

महाकवीनाम् ।

यत् तत् प्रसिद्धावयवातिरिक्तं, विमाति

लावण्यमिवांगनासु ॥^१

उपर्युक्त स्वरूपविधायक श्लोक का विश्लेषण इस प्रकार किया जा सकता है -

१. प्रतीयमानं पुनरन्यदेव (पुनः अन्यत् एव) प्रतीयमान अर्थ (कथ्य) कुछ और ही है। यहां अन्यत् 'और' विभेदक है। आनन्दवर्धन अबतक ज्ञात अर्थ-कृताओं से प्रतीयमान अर्थ को सर्वथा भिन्न रूप प्रतिपादित कर रहे हैं। 'एव' का प्रयोग इसके इसी पार्थक्य पर बल देने के लिए है। प्रतीयमान अर्थ शब्द और अर्थ से वैसे ही भिन्न है जैसे रंग, प्रस्तर, रेखा, आदि से कलाकृति का सौन्दर्य भिन्न होता है।
२. वस्त्वस्ति (वस्तु अस्ति) - निम्नान्ति अस्तित्ववान् को वस्तु कहते हैं - प्रतीयमान को 'वस्तु' कहकर उसके होने को निस्संदेह कहा गया है - वह है, उसके अस्तित्व में शंका का स्थान नहीं है।

१. ध्वन्यालोकः, आ.वि., पृ.१३, प्र० ३० प्र० वाराणसी ज्ञानमंछल, १९६२
 प्रतीयमानं पुनरन्यदेव वाच्यात् वस्त्वस्ति वाणीष्णु महाकवीनाम् ।
 यत् तत् सहृदयसु प्रसिद्ध, प्रसिद्धेभ्योऽलंकृतेभ्यः प्रतीतेभ्यो वावयवेभ्यो
 व्यतिरिक्तत्वेन लावण्यमिवांगनासु । यथा हि अंगनासु लावण्यं पृथक्
 निर्वर्ण्यमानं निस्त्रिवावयवव्यतिरेकि किमप्यन्यदेव सहृदय लोचनामृतं
 तत्त्वान्तरं, तद्वदेव सोऽर्थः ।

३. वाणीष्णु महाकवीनाम् (महाकवियों की वाणी में) - कुशल कलाकारों की कृतियों में प्रतीयमान अर्थ रहता है। 'महाकवी-नाम्' का अर्थ यह भी है कि जो प्रयोग जानते हैं - जिनमें प्रतिभा है - ऐसे महान् कलाकारों की अभिव्यक्ति में ही इसका अस्तित्व है, उपादानों की आत्मा से - सही प्रयोग से सुपरिचित कलाकार रेखा के लघु वक्र से - संगीत की एक मुर्ती से - प्रत्यय अथवा प्रत्ययांश के कुशल प्रयोग से जो प्रभाव व्यंजित करते हैं वह अनुभव गम्य है, प्रसिद्ध भी है।

श्लोक का द्वितीय चरण उदाहरण वाक्य है। प्रतीयमान को कुछ और कहने से उसका अन्य से पार्थक्य तो कथित हो गया, पर वह कैसा है - इस को स्पष्ट करने के लिए उदाहरण दिया जा रहा है।

४. लावण्यमिवाङ्गनासु (लावण्यम् इव अङ्गनासु) =- जैसे अङ्गनाओं में लावण्य। जैसे अङ्गनाओं में लावण्य (सौन्दर्य) होता है वैसे ही कलाकृतियों में प्रतीयमान अर्थ होता है। यहाँ तुलनीय पदा इस प्रकार होंगे --

अङ्गना = कलाकृति

लावण्य = प्रतीयमान अर्थ

५. प्रसिद्धावयवातिरिक्त (प्रसिद्ध अवयव अतिरिक्त) प्रसिद्ध (नाक, आँसु, मुँह आदि) अवयवों से अतिरिक्त।

अङ्गनाओं में लावण्य प्रसिद्ध अङ्गों से पृथक् ही होता है - उन अङ्गों के सम्मिलित प्रभाव से व्यंजित अवश्य होता है पर यह नहीं कहा जा सकता कि अमुक अङ्ग लावण्य है अथवा अमुक अङ्ग।

अङ्गों से व्यंजित होकर भी वह अङ्ग नहीं, उनसे व्यतिरिक्त ही है। प्रतीयमान अर्थ शब्द और अर्थ से व्यंजित होता हुआ भी उससे भिन्न है। काव्य के संदर्भ में शब्द और वाच्यार्थ अङ्गनाओं के

प्रसिद्ध अंग स्थानीय हैं एवं प्रतीयमान अर्थ लावण्य स्थानी ।
चित्रकला के संदर्भ में रंग, प्रकाश, छाया, उमार आदि अंग स्थानी
हैं, उनसे व्यंजित प्रभाव प्रतीयमान अर्थ । रंग से व्यंजित होकर
भी कला का सौन्दर्य रंग नहीं है । रसा से व्यंजित होकर भी
उससे पृथक् है । कलाकार ने अंग की जिस वक्रता द्वारा गति
का भाव व्यक्त किया है वह अंगवक्रता गति नहीं है । अतएव
प्रतीयमान अर्थ सभी कलाओं^१ अपने व्यंजक उपादानों से भिन्न ही
होता है ।

विमाति (मासित होता है)

विमाति क्रिया द्वारा प्रतीयमान की स्थिति और
भी स्पष्ट की गई है । इस संबंध में एलिस्ट^१ का कथन विवेचनीय
है - 'कविता में प्रतीयमान अर्थ एक प्रकाशमान केन्द्र के चतुर्दिक्
प्रकाशपुंजवृत्त के सदृश हैं । जैसे प्रकाशपुंजवृत्त जगमगाता है वैसे ही
प्रतीयमान अर्थ भी प्रकाशित होता है - मासित होता है ।
इसलिए वह सौन्दर्य भी है । कलाकृति प्रकाशमान केन्द्रवत् है ।
प्रतीयमान अर्थ उससे मासित होता है । विमाति में 'मा'
धातु है, ^२ जिसकी निष्पत्ति (मा + अद् + टाप्) से होती
है । इसका अर्थ है प्रकाश, आभा, कान्ति, सौन्दर्य । अतः
इस प्रमाण से प्रतीयमान अर्थ की सौन्दर्यवत्ता भी प्रमाणित
होती है । सौन्दर्य की - भाव की - रस की यह प्रतीयमानता
सभी ललितकलाओं का सार्वभौम तत्त्व है । इसीलिए यह प्रतिज्ञा
प्रस्तुत की गई थी कि ध्वनिसिद्धान्त के निष्कर्ष केवल काव्य
से ही संबद्ध नहीं हैं वे सभी ललितकलाओं के लिए उपयुक्त हैं ।

^१. T.S.Eliot : Ezra Pound, His metric and Poetry
(London 1917)

^२. संस्कृत हिन्दी कोश - आप्टे, पृ. ७३४

६.११ कथ्य की प्रतीयमानता ही सौन्दर्य का आधार

आनन्दवर्धन ने प्रतीयमान अर्थ में ही सौन्दर्य माना है । इतना ही नहीं ऐसे वर्णन भी जो बहुप्रयुक्त होने के कारण अपना सौन्दर्य खो चुके हैं प्रतीयमान सौन्दर्य के संस्पर्श से नूतनता संवलित होकर प्रकाशमान हो उठते हैं --

‘अनया सुप्रसिद्धोऽप्यर्थः किमपि कामनीयकामनीयते’^१

इस पंक्ति में दो शब्द विचारणीय हैं ‘किमपि’ तथा ‘कामनीयकम्’ । प्रथम पद का अर्थ ‘कुछ’ है जो अन्य ‘सौन्दर्य’ कहे जाने वाले तत्त्व से ‘प्रतीयमान अर्थ जनित सौन्दर्य की विशिष्टता प्रतिपादित करता है और ‘कामनीयकम्’ यहाँ सौन्दर्य का पर्याय है । चित्रकला एवं अन्य कलाओं में भी भाव अथवा अर्थ की प्रतीयमानता में सौन्दर्य रहता है । आनन्दवर्धन ने इस अर्थ को स्पष्ट करने के लिए निम्नलिखित कारिका दी है --

मुख्या महाकविगिरामलङ्कृतिर्मृतामपि ।

प्रतीयमानच्छायेणा भूषा लज्जैव योणिताम् ॥३८॥^२

अलंकार आदि से सज्जित होने पर भी जैसे लज्जा ही कुल वधुओं का मुख्य शोभाकारक (अलंकार) होती है - उसी प्रकार वाच्य-वक्ता पर आधृत अलंकारों से युक्त होने पर भी महाकवियों की वाणी में प्रतीयमान की छाया ही उसका मुख्य अलंकार (शोभाकारक) है । इस प्रकार आनन्दवर्धन सौन्दर्य का कारण प्रतीयमान अर्थ की उपस्थिति को मानते हैं । अन्य कलाओं में जीवन्तता उत्पन्न करने वाला तत्त्व यही है । प्रतीयमान भाव अन्य कलाओं में भी स्पष्ट अभिव्यक्त होता है - यही उसका प्राण तत्त्व है ।

१. ध्वन्यालोकः आ० वि०, पृ. २६७ तु. ३

२. वही

आनंदवर्धन के अनुसार अलंकार अंगरूप शब्द और वाच्यार्थ के द्वारा ही प्रतीयमान अर्थ-सौन्दर्य का उपकार करते हैं । संगीत में भी मीढ़, तान, आलाप आदि अलंकार का कार्य करते हैं -- भाव के उपकारक हैं । मूर्ति इत्यादि में यदि कोई प्रतीयमान भावझाया नहीं है तो भी उसे मूर्ति तो कहेंगे ही - उसमें रंग भी होगा पर यदि उसमें भाव भी प्रतीयमान है तो उसकी शोभा कुछ और ही होगी -- तथा दर्शक चमत्कृत होकर आनंद का अनुभव कर सकेगा । अतएव वाच्य पर आधृत अलंकारादि से चमत्कृत करने वाला सौन्दर्य उत्पन्न नहीं होता । केवल रंग प्रयोग से अथवा संगीत के संदर्भ में केवल तान और पलटों से चित्र को चमत्कृत करने वाले सौन्दर्य की प्रतीति संभव नहीं है - वह तो प्रतीयमान भाव के संस्पर्श से ही संभव है --

वाच्यालंकारवर्गोऽयं व्यङ्ग्यास्मानुगमे सति ।

प्रायेणैव परां क्लृप्तां त्रिप्रेतलक्ष्ये निरीक्ष्यते ॥ ३७ ॥^१

प्रतीयमान अर्थ ही जब प्रधान होता है तो उस काव्य को 'ध्वनि' कहा गया है । अन्य कलाओं में भी सहृदय को तल्लीन कर देने वाला तत्त्व यही प्रतीयमान अर्थ है । अतएव जो उत्तम कलाकृति का निर्माण करना चाहता है - अथवा उत्तम कलाकृति को समझना चाहते हैं उसे इस अपूर्व तत्त्व को समझना ही होगा --

इत्युक्तलक्षणो यो ध्वनिर्विचिच्यः प्रयत्नतः सद्मिः ।

सत्काव्यं कर्तुं वा ज्ञातुं वा सम्यगभिर्युक्तैः ॥ ४६ ॥

अर्थात् उत्तम काव्य को बनाने अथवा समझने के लिए प्रस्तुत सज्जनों को इस प्रकार जिस ध्वनि का लक्षण किया गया है उसका प्रयत्नपूर्वक विवेक करना चाहिए ।^२

१. ध्वन्यालोकः, आ० वि०, पृ. २६०, तृ ० ३

२. ध्वन्यालोकः, प्रा० वि०, तृ० ती० उद्योत ४६ कारिका

६.१२ नूतनता की प्रतीति

यह प्रतीयमान सौन्दर्य नूतनता की प्रतीति कराता है। किसी वस्तु में नूतनता की प्रतीति चित्त को आकर्षित करती है - चमत्कृत करती है और ऐसी वस्तु जो आनंद दे अवश्य ही सुन्दर है। जार्ज सन्टामना ने स्पष्टकहा है कि सौन्दर्य वह है जो देखने वाले को आनंद दे। प्राचीन अर्थ भी गुणीभूत व्यंग्य अथवा व्यंग्य के स्पर्श से नवत्व को प्राप्त होता है एक ही विषय पर अनेक चित्र देखने में आते हैं - उनका नवत्व कलाकार द्वारा प्रतिष्ठित प्रतीयमान अर्थ पर ही निर्भर करता है। एक ही राग भिन्न - भिन्न कलाकारों द्वारा प्रस्तुत किया जाता है -- श्रोता उसे सुनते हैं। कलाकार द्वारा प्रस्तुत प्रतीयमान भाव के कारण ही बार-बार सुना हुआ राग नूतन प्रतीत होता है। इस सत्य का उद्घाटन आनंदवर्धन ने किया था --

अतो हि अन्यतमेनापि प्रकारेण विमुञ्चिता ।
वाणी नवत्वमान्यति पूर्वार्थान्वयवत्यपि ॥^१

६.१३ कवि प्रतिमा की अनंतता -

इस प्रकार के इस ध्वनिमार्ग से कवियों की प्रतिमा अनंतता को प्राप्त करती है। यहाँ यह प्रश्न उठ सकता है कि प्रतीयमान अर्थ और प्रतिमा व्यधिकरण अर्थ हैं - प्रतीयमान अर्थ काव्य में रहता है, प्रतिमा कवि में, तब काव्यनिष्ठ प्रतीयमान अर्थ कविनिष्ठ प्रतिमा का आनन्द्य हेतु कैसे हो सकता है। आनंदवर्धन ने इस शंका का समाधान प्रतीयमान अर्थ में ज्ञान को प्रतिमा का हेतु मानकर किया है -

१. ध्वन्यालोकः, प्रा० वि० तृ० ती० उद्योत, २ कारिका पृ. ३३६

ध्वनेर्यः स गुणभूतव्यङ्ग्यस्याध्वा प्रदर्शित ।

अनेनानन्त्यमायाति कवीनां प्रतिमागुणा ॥१॥^१

उपर्युक्त कथन को स्पष्ट करने के लिए आनंदवर्धन ने अनेक उदाहरण दिए हैं । यहां एक उदाहरण द्रष्टव्य है । निम्नलिखित दो श्लोकों में कथ्य लगभग समान है तब भी प्रथम में विशेष पदों के प्रयोग से कुछ और चमत्कार उत्पन्न हो गया है --

(१) स्मितं किञ्चिन्मूर्धं तरलधूरो दृष्टिविवः ,

परिस्पन्दो वाचामभिनवक्लितासोभिसरसः ।

गतानामारम्भः किसलयितलीलापरिमलः ,

स्पृशन्त्यास्तारूप्यं किमिव हि न रम्यं मृगदृशः ॥^२

नवयौवन का स्पर्श करने वाली, मृगनयनी की तनिक सी मधुर मुसकान, चंचल और सुलझाण मीठी दृष्टि का सौन्दर्य , नवीन (क्लितास) पूर्ण उक्तियों सेसरस वाणी का प्रयोग, विविध हाव-भावों को विकसित करने वाली गतियों का उपक्रम (आदि में से) कौन सी चीज मनोहर नहीं है, (सभी कुछ सुन्दर और रमणीय है)

(२) सविप्रमस्मितोद्मेदा लोलाक्ष्यः प्रस्तलदगिरः ।

नितम्बालसगमिन्यः कामिन्यः कस्य न प्रियाः ॥^३

विप्रम (शृंगारचेष्टा विशेष) से युक्त, जिनकी मन्द मुसकान खिल रही है, अक्षि चंचल और वाणी लड़खड़ा रही है, और नितम्बों (के अतिमार) के कारण जो धीरे-धीरे चलनेवाली कामिनियां हैं वे किसे प्रिय नहीं लगती है ।

१. ध्वन्यालोकः प्रा० वि० तु० ती० उद्योत १ पृ ३३६

२. ,, ,, च० उ० पृ ३३७

३. ,, ,, ,, ,,

द्वितीय श्लोक पहले लिखा गया है - प्रथम बाद में, दोनों का कथ्य एकसा है । परन्तु प्रथम श्लोक में 'मुग्ध', मधुर, विमव, परिस्पन्द, सरस, किसलयित, परिकर, आदि पदों में उनके मुख्यार्थ अत्यन्त बाधित होने से लक्षणाभूला अत्यन्त तिरस्कृत वाच्यध्वनि के संबंध से नवीन ही चारुत्व प्रतीत होता है । यहाँ मधुर पद से सौन्दर्या-तिरेक, मुग्ध पद, से सकलसहृदय-हरणक्षमत्व, विमव पद से अविच्छिन्न सौन्दर्य, परिस्पन्द शब्द से लज्जापूर्वक मन्दोच्चारणजन्य चारुता, सरस पद से तृप्तिजनकत्व, किसलय पद से सन्तापोपशमकत्व, परिकर पद से अपरिमितता और स्पर्श पद से स्पृहणीयतमत्व आदि प्रतीयमानों के वैशिष्ट्य से प्राचीन अर्थ भी नवीन हो उठा है ।

इसी कथन को और उदाहरण देकर कहा गया है - कि जैसे असंत ऋतु को पाकर वृद्धा सौन्दर्य से खंवलित हो उठते हैं वैसे ही प्रतीयमान रस के स्पर्श से पूर्वदृष्ट पदार्थ भी नये - से प्रतीत होते हैं --

दृष्टपूर्वा अपि हि अर्थाः काव्ये रसपरिग्रहात् ।

सर्वे नवा हवामान्ति मधुमास हव द्रुमाः ॥४॥^१

६.१४ रमणीय अर्थों की अनन्तता (प्रतिमा की अपरिहार्यता)

ध्वनि और गुणिभूत व्यंग्य (अर्थात् प्रतीयमान सौन्दर्य) के मार्ग के ज्ञान से कवि की प्रतिमा ही आनन्द्य को प्राप्त नहीं होती वरन् काव्य के वर्णनीय रमणीय विषय भी सीमातीत हो जाते हैं - वे कभी समाप्त ही नहीं होते । हाँ, कवि में प्रतिमा होना आवश्यक है --

ध्वनेरित्यं गुणिभूतव्यङ्ग्यस्य च समाश्रयात् ।

न काव्यार्थं विरामोऽस्ति यदि स्यात्प्रतिमागुणः ॥५॥

यदि (कवि में) प्रतिमागुण हो तो इस प्रकार ध्वनि और गुणिभूतव्यंग्य के आश्रय से काव्य के (वर्णनीय रमणीय) अर्थों की कभी समाप्ति ही नहीं

हो सकती । वृत्ति में प्रतिमा की अपरिहार्यता पर विचार करते हुए आनंदवर्धन ने कहा है कि प्रतिमा के न रहने पर तो कवि के पास कोई वस्तु है ही नहीं जिसे वह अपूर्व चमत्कारयुक्त काव्य का निर्माण कर सके । ध्वनि तथा गुणिमूत व्यंग्य के अनुरूप शब्दों के सन्निवेशरूप, रचना का सौन्दर्य भी अर्थ की प्रतिमा के अभाव में कैसे आ सकता है ।

६.१५ प्रतीयमानता रम्य की कसौटी :

पूर्वोक्त परिच्छेद में 'रमणीय' अर्थ के आनन्द्य की चर्चा की गई है - तब रम्य क्या है ? इस विषय को स्पष्ट करते हुए कहा है -- जिस वस्तु के विषय में सहृदयों को ऐसा अनुभव हो कि 'यह कोई नयी सुफा है - उद्भाक्ता है, वह वस्तु नयी या पुरानी जो भी हो - रम्य है ।

यदपि तदपि रम्यं यत्र लोकस्य किञ्चित् ।

स्फुरितमिदमितीयं बुद्धिरम्युज्जिहीते ॥

जो कवि दूसरों के द्वारा वर्णित वस्तुके प्रति निस्प्रह होते हैं, देवी मगवती उनके लिए स्वयं यथेष्ट वस्तु उपस्थित कर देती है ।

६.१६ सौन्दर्य वस्तुनिष्ठ अथवा विषयनिष्ठ

सौन्दर्य कहाँ है ? वह वस्तु में निहित और द्रष्टा को आकर्षित करने वाला गुण है अथवा पूर्णतः द्रष्टा की भावना पर आधृत, द्रष्टा की अपेक्षा से अस्तित्ववान् तत्त्व है । इस दृष्टि से सौन्दर्य पर विचार करने की एक निश्चित परंपरा भारत और यूरोप दोनों में विद्यमान है ।

यूरोप में प्लेटो से लेकर अथावधि सौन्दर्य की वस्तु अथवा विषयनिष्ठता के विषय में तीन विचारधाराएँ प्रचलित रही हैं । ज्ञान और

आनंद की वैयक्तिकता के प्रसंग में प्लेटो^१ ने सौन्दर्य की समस्या पर भी विचार व्यक्त किए हैं। उनकी दृष्टि में सुन्दर वस्तु से - आंतरिक रूप में - प्राप्त अनुभव ही शुद्ध आनंद है। इस प्रसंग में प्लेटो ने ज्यामितीय आकृतियों, रंगों और सांगीतिक ध्वनियों का उदाहरण दिया है और सौन्दर्य की वस्तुनिष्ठ धर्म प्रतिपादित किया। इस प्रतिपादन के अनुसार सौन्दर्य संरचना का गुण है, वह अवयवों की अंतः संगतता में रहता है।

अरस्तु ने एक कलारूप - आसदी - पर विचार किया है तथा सौन्दर्य संबंधी उनकी धारणाएं प्रासंगिक हैं। प्लोटिनस की सौन्दर्य चर्चा अध्यात्म और आदर्शवादिता से आक्रांत है। उसके अनुसार सौन्दर्य केवल संरचनात्मक गुण-धर्म नहीं है। वह स्वयं में सम्मिति (Symmetry) नहीं है, बल्कि सम्मिति को विकीर्ण करता है। सौन्दर्य वस्तु के अवयवों का गुण नहीं है, वह पूर्ण वस्तु है, पूर्ण प्रभाव है।

सौन्दर्य चिन्तन की दृष्टि से नव-कलासीकल युग महत्वपूर्ण है। इस युग के एतद्विषयक चिन्तन को निम्नलिखित बिन्दुओं^२ में सूत्रबद्ध किया जा सकता है --

- १- सौन्दर्य वस्तुनिष्ठ धर्म है।
- २- सौन्दर्य कलात्मकता से प्राप्त किया जा सकता है।
- ३- सौन्दर्य विश्लेषण से ज्ञेय है।
- ४- सौन्दर्य प्रतिक्रिया उत्पन्न करता है जिसे आनंद अथवा आह्लाद कहा जा सकता है।

अठारवीं शती में सौन्दर्यशास्त्र एकस्वतंत्र शास्त्र के रूप में विकसित हुआ। सौन्दर्य - गुणों को बहिर्जगत में देखने की अपेक्षा द्रष्टा के अनुभवों

१- एन साइक्लोपीडिया आब फिलीसफी, वाल्यूम १ पृ. २६३

२- ,, ,, ,, २६४

के परीक्षाओं को महत्व दिया गया। उन परिस्थितियों का विश्लेषण किया गया जिनमें क्लासिकल सौन्दर्य का प्रशंसन होता है। ताटस्थ्य (Disinterestedness) को निर्णायक स्थिति कहा गया।

फ्रांसिस ह्यूटन (Francis Hutcheson, 1725) ने 'सौन्दर्य को मानस में उत्पन्न विचारों का ज्ञापक' कहा है। सौन्दर्य की परंपरागत परिभाषा- 'अनेकता में एकता' (unity in variety) को अर्थहीन घोषित किया गया, क्योंकि इसकी व्याप्ति सुन्दर से इतर वस्तुओं में भी है।

प्रसिद्ध जर्मन सौन्दर्यशास्त्री काण्ट (Kant, 1724-1804) ने सौन्दर्य और उदात्त (Sublime) विषयक अपना सिद्धान्त प्रस्तुत किया। इस सिद्धान्त के अनुसार सौन्दर्यात्मक निर्णय प्रमाता (Subject) की दुःख-सुखात्मक अनुभूति का कथन है।^१ यह एक ऐसा निर्णय है जिसकी निर्धारक भूमि विषयपरकता के अतिरिक्त अन्य कुछ नहीं हो सकती। इस आधार पर यही कहा जा सकता है कि काण्ट सौन्दर्य की अनुभूति को विषयपरक मानते हैं।

शिलर ने सौन्दर्य को वस्तुनिष्ठ माना है।^२ सौन्दर्य के द्वारा ही मनुष्य अपनी मनुष्यता को पहचानता है - स्वतंत्रता का अनुभव करता है।

हेगेल की मान्यता है कि 'सुन्दर वस्तु विशेषरूप से स्वातंत्र्य का पूर्ण प्रतिमान है, आत्मा का सार है, क्योंकि इसका मूर्त रूप इसी में (सौन्दर्य में) प्रकट होता है।'^३

^१. An aesthetic judgement refers the representation to 'The subject, and its feeling of pleasure or pain.' (Aesthetics from classical Greece to the Present. p.212 by Monroe. C.Beardsley I ed. 1966 Mac.Com. Newyork).

^२. Ibid p.228

^३. Ibid p.237

उन्नीसवीं शताब्दी में सौन्दर्य की विषयनिष्ठता पर बल दिया जाने लगा । टाल्सटाय इस मत के प्रबल पोषक थे । इनके मत की विशेष चर्चा आगे प्रस्तुत की जाएगी । इसी शती में जार्ज सन्तायना (Georg Santayana) सौन्दर्य की वस्तु निष्ठता के प्रतिपादक थे । सन्तायना ने सौन्दर्य को वस्तु का आंतरिक गुण माना । द्रष्टा को आनंद देना सौन्दर्य का अनिवार्य धर्म है । सौन्दर्य स्वयं में पूर्ण है , महत्त्वपूर्ण है, वह मानसिक आकांक्षाओं की पूर्ति करता है । सौन्दर्य ध्यात्मक मूल्य है , तात्त्विक और वस्तुरूप है ।^१ हर्बर्ट रीड^२ के अनुसार भी सौन्दर्य आनंद का स्रोत है ।

इस प्रकार यह स्पष्ट हो जाता है कि यूरोपीय चिंतन परंपरा में सौन्दर्य की वस्तुनिष्ठता और विषयनिष्ठता को लेकर पर्याप्त ऊहापोह रही है । परन्तु वस्तुस्थिति क्या है ? क्या सौन्दर्य एकांतरूप से विषयपरक (Subjective) है ? इस विषय के स्पष्टीकरण के लिए टाल्सटाय के मत से चर्चा प्रारंभ की जा रही है ।

६.१७ टाल्सटाय का कलाविषयक मत

टाल्सटाय कला को भावों-अनुभूतियों का संप्रेषण मानते हैं । कलाकार कोई कहानी कहता है, गीत रचता है , चित्र बनाता है - तो इसीलिए कि वह अपनी अनुभूति को दूसरों तक पहुंचाना चाहता है । क्रोचे के मत में और इस मत में अंतर है । क्रोचे कला को अभिव्यक्ति मानते हैं, टाल्सटाय के अनुसार यह अनुभूति की अभिव्यक्ति संप्रेषित भी होनी चाहिए । यदि कलाकृति संप्रेषण नहीं कर पाती तो वह निर्बल है ।^३

१. 'Beauty is a value positive, intrinsic and objectified'. The sense of beauty, p.49.

२. Meaning of art p. 20 Herbert Red.

३. Aesthetics from classical Greece to the present.
p.311

इस मान्यता में प्रमाता की ग्रहणशीलता अंतर्निहित है। इससे यह निष्कर्ष भी उपपादित होता है कि कला की मूल्यवत्ता, उसके किसी मौलिक गुण पर नहीं वरन् कलाजन्य अनुभूतियों पर आधृत है। इसका तात्पर्य यह हुआ कि कला का सौन्दर्य वस्तुनिष्ठ नहीं - वस्तु का मौलिक गुण नहीं वरन् भावात्मक प्रभाव है। इस प्रभाव का मूल्यांकन उस व्यक्ति की अनुभूतियों में है जो इसका प्रशंसन करता है। जितने अधिक व्यक्ति किसी कलाकृति की प्रशंसा करते हैं, वह कलाकृति उतनी ही सुन्दर है। टाल्स्टाय अपने मत की पुष्टि में कहते हैं कि 'एक रशियन लोकगीत शेक्सपीयर के हैमलेट की अपेक्षा अधिक सुन्दर है, श्रेष्ठ है।

उपर्युक्त मत भावनाओं का मात्रात्मक निकष प्रस्तुत करता है। क्योंकि इस मत से अनुसार एक वस्तु को दूसरी वस्तु से श्रेष्ठ अथवा सुन्दर कहने का अभिप्राय यह होगा कि प्रथम वस्तु द्वितीय की अपेक्षा अधिक भावनाओं को, अधिक व्यक्तियों में संप्रेषित करती है।^१ परन्तु यह आवश्यक नहीं है कि ये 'अधिक भावनाएं सौन्दर्यात्मक दृष्टि से मूल्यवान हों क्योंकि संप्रेषित भावनाओं से इतर सौन्दर्यात्मक मूल्य स्वीकार ही नहीं किया गया है। अतः सौन्दर्य का निकष आनंदात्मक अनुभूति की वह मात्रा है जो दृष्टा में उत्पन्न होती है। इससे यह निष्पत्ति भी होती है कि वही कलात्मक वस्तु श्रेष्ठ है जो अधिकतम पसंद की जाती है।^२

परन्तु कोई व्यक्ति किस वस्तु को पसंद करता है और कौनसी वस्तु अच्छी है, इसमें भेद करना आवश्यक है। रुचि के अभाव के कारण बहुत से व्यक्ति उस वस्तु का प्रशंसन नहीं कर पाते जिसे वे अच्छा समझते हैं। टाल्स्टाय ने अपने विवेक में इस बात का विवेक नहीं रखा। उनके अनुसार 'पसंद करना' और 'अच्छा समझना' में भेद नहीं है। वस्तुतः

१. *Aesthetics from classical Greece to the present.* p. 310

२. *The Problems of Aesthetics* Eliseo Vivas and Murray Krieger. p.464.

टात्सटाय का सिद्धान्त उस हेडोनिस्ट मत का पूरक है जिसमें 'चाहने योग्य' और 'चाहे गए' में भेद नहीं माना जाता। परन्तु, सौन्दर्यशास्त्र में -- 'आपको इसे पसंद करना चाहिए क्योंकि यह सुन्दर है' -- जैसे वाक्य का कोई अर्थ नहीं है।^१

सौन्दर्यशास्त्र के इतिहास में ऐसे अनेक सिद्धान्त हैं जो व्यक्ति अथवा व्यक्तियों के मानस पर पढ़ने वाले प्रभाव को सौन्दर्य का निष्कर्ष प्रतिपादित करते हैं। अथवा ये सिद्धान्त वस्तु और द्रष्टा - मानस के संबंध को सौन्दर्य का निष्कर्ष सिद्ध करते हैं। ये सिद्धान्त प्रकारांतर से टात्सटाय के मत के ही रूपांतर हैं। सी ई एम जोह^२ ने इन विचारणाओं में निम्नांकित त्रुटियों का निर्देश किया है --

(क) इन मान्यताओं के अनुसार कला का मूल्य - अंततः - उन भावनाओं में है जो वह द्रष्टा में जाग्रत करती है। परन्तु इसका तात्पर्य यह नहीं है कि व्यक्तियों की गणना की जाए। इसे एक उदाहरण से स्पष्ट करना उचित होगा। हम बाख फ्यूग्ये (Bach Fugue) का परीक्षण करें - यह कला का श्रेष्ठ उदाहरण कहा जाता है, इसे हम 'अ' कहेंगे। अब एक सामान्य बैली (Bally) 'बे' लें, 'अ' की अपेक्षा 'बे' अधिक व्यक्तियों में आनंदयुक्त अनुभूतियां जाग्रत करता है, पर इससे यह निष्कर्ष कैसे निकाला जा सकता है कि

'बे', 'अ' की अपेक्षा श्रेष्ठ है। क्योंकि 'अ' से प्रभावित होने वाले व्यक्ति, 'बे' से प्रभावित होने वालों की अपेक्षा कला का विवेक करने में अधिक समर्थ हैं। ऐसे व्यक्ति जिन्होंने कला की,

१. The Problems of Aesthetics, Eliseo Vivas and Krieger. p. 465.

२. Ibid

संगीत की साधना में जीवन लगा दिया है 'अ' को श्रेष्ठ कहते हैं।
अतः कहा जा सकता है कि परिपक्व रुचि-संपन्न व्यक्ति 'अ' को
अच्छा कहते हैं इसलिए वह श्रेष्ठ है।

उपर्युक्त तर्क का निष्कर्ष यह है --

(१) 'अ' कलाकृति उन व्यक्तियों द्वारा पसंद की जाती है
जो निर्णय करने के अधिकारी हैं। 'अ' इन व्यक्तियों द्वारा अधिक
समय तक पसंद किया जाता रहा, अभी भी किया जाता है जब कि 'ब'
विस्मृत कर दिया गया है। अतः कहा जा सकता है कि उपर्युक्त रुचि
संपन्न व्यक्तियों में अधिक समय तक आनंदात्मक भावनाएँ जाग्रत करने की
सामर्थ्य के कारण कोई वस्तु सुन्दर है। परन्तु यह कहा जा सकता है
कि रुचिसंपन्न विशेषज्ञों का मत कोई महत्व नहीं रखता, क्योंकि
प्रत्येक पीढ़ी के विशेषज्ञ भिन्न-भिन्न मत रखते हैं। एक पीढ़ी का सत्य
अगली पीढ़ी के लिए असत्य बन जाता है।

तब हम विशेषज्ञ का निर्णय कैसे करें ? तथा किन व्यक्तियों
के मत को सौन्दर्य का निकष निर्धारित करें ? इस प्रकार रुचिसंपन्नता
के गुण को प्रभावित करने के निकष में दोष उत्पन्न हो जाता है
क्योंकि रुचिसंपन्नता का गुण, निर्णय के अतिरिक्त अन्य कुछ नहीं है।
तब यह मत प्रकारांतर से सौन्दर्य की उसी विषयपरकता का पुनः
कथन हो जाता है।

(स) एक और मत के अनुसार सौन्दर्यात्मक मूल्य किसी व्यक्ति
के शरीर अथवा मानस पर पड़ने वाले प्रभाव के निकष पर नहीं आका
जा सकता, सौन्दर्यात्मक मूल्य, वस्तुतः, ज्ञेय वस्तु और ज्ञाता मानस में
स्थित संबंध का गुण है।

यदि 'अ' एक चित्र है, 'ब' प्रशंसन करने वाला मानस है,
'स' वह संबंध है जब 'ब', 'अ' को जान रहा है। इस स्थिति में
सौन्दर्यात्मक मूल्य --

(१) 'अ' का गुण नहीं है ।

(२) 'ब' का गुण नहीं है - 'ब' का गुण मानो पर वह अशोधित विषयिपरक मत ही होगा ।

(३) अतः वह 'स' का गुण है ।

ज्ञान के आइडियलिस्टिक सिद्धान्त में इस प्रकार के कथन पुनः-पुनः कहे जाते रहे हैं ।

बहुत से व्यक्तियों को यह अकल्पनीय प्रतीत होगा कि वस्तुओं की इस दृष्टि में भी सौन्दर्य है जो किसी मानस द्वारा कभी देखा नहीं गया है । अर्थात् उनके अनुसार वस्तु सौन्दर्य को प्रशंसक प्रमाता से निरपेक्ष नहीं माना जा सकता । यदि ज्ञान के अभाव में भी कोई वस्तु अस्तित्ववान है, तो वह ज्ञान की प्रक्रिया में स्थानान्तरित होगी और ज्ञान का विषय बनने के पूर्व की वस्तु और ज्ञान का विषय दनी वस्तु में अंतर है । अतः ज्ञान वस्तु के सौन्दर्य का ही निर्धारण किया जा सकता है । अन्य शब्दों में उसी वस्तु के सौन्दर्य के विषय में कहा जा सकता है जो द्रष्टा मानस से संबंधित हो चुकी है, अतः सौन्दर्य का कथन वस्तु और द्रष्टा मानस के संबंध के संदर्भ में ही किया जा सकता है । सौन्दर्य तभी अस्तित्व में आता है जब 'अ' और 'ब' के बीच संबंध बनता है । अतः कहा जा सकता है कि 'अ' और 'ब' के संयुक्त होने पर सौन्दर्य रूपी उपदृश्य अकस्मात् आजाता है । यह तब होता है जब वस्तु किसी विशिष्ट जाति की हो, मानस विशेष दशा में हो ।^१

उपर्युक्त दृष्टिकोण में भी अनेक आपत्तियाँ हैं :

(१) यह नहीं कहा गया कि किसी भी ज्ञान वस्तु और मानस के संबंध में सौन्दर्य का उत्पत्ता है वरन् विशिष्ट जाति की वस्तुओं और प्रशंसन कर सकने योग्य स्थितियों में स्थित मानस के संबंध में ही वह सौन्दर्य

प्रतिपादित किया गया है। परन्तु किसी जाति विशेष से संबंधित होने का गुण तो वस्तु का अपना होता है, जो वस्तु के मानस संबंध में प्रविष्ट होने से स्वतंत्र है। यदि वस्तुओं के इस गुण को 'अ' कहें तो यह मानना होगा कि सौन्दर्यात्मक संबंध में प्रविष्ट होने वाली वस्तु स्वतंत्र-रूप से 'अ' गुण से युक्त है। इस प्रकार वस्तु को स्वतंत्र रूप से गुण युक्त मानना एक प्रकार से सौन्दर्य की वस्तुनिष्ठता का प्रतिपादन है।

(2) द्वितीय आपत्ति यह है कि जिस अशोधित विषयनिष्ठता से यह मत बचना चाहता है, वस्तुतः उसी में समाहित हो जाता है। यह कहा गया है कि सौन्दर्य 'अ' का गुण नहीं, 'ब' का गुण नहीं, 'से' का गुण है। परन्तु मानस और 'अ' का संबंध ('अ' वह चित्र है जिसका मानस प्रशंसन करता है) निश्चय ही मानस और उस चित्र के संबंध से भिन्न है जिसे वह पसंद नहीं करता। इसका तात्पर्य यह हुआ कि 'से', 'अ' के अनुसार परिवर्तित होता है। 'से', 'ब' के अनुसार बदलता है, अतः अंशतः 'ब' पर निर्भर करता है। इस मत के अनुसार सौन्दर्य तभी अस्तित्व में आता है जब 'से' किसी विशेष प्रकार का हो - यह 'से' का गुण होगा जो 'ब' पर निर्भर है अतः सौन्दर्य स्वतंत्र नहीं, विषयनिष्ठ ही है।

(3) यह दृष्टिकोण वस्तु और उसके ज्ञान के मर्म पर आधृत है। ज्ञात वस्तु और वस्तु के ज्ञान में अंतर है। न्याय और मीमांसा दोनों ही वस्तु और उसके ज्ञान में भेद मानते हैं। वस्तु का पृथक् अस्तित्व है, इसीलिए उसका ज्ञान हो सकता है। यदि 'अ' वस्तु का ज्ञान 'अ' से भिन्न है तब एक का प्रभाव दूसरे को प्रमाणित नहीं कर सकता। ज्ञान का होना या न होना ज्ञेय वस्तु के गुणों को प्रभावित नहीं कर सकता।

इसलिये, यदि वस्तु में सुन्दर होने का गुण है तो ज्ञाता मानस में घटित किसी बात से वह प्रभावित नहीं हो सकता। न तो

प्रशंसन से यह गुण प्रवर्द्धित होगा न उपेक्षा से घटेगा । मानस की उपस्थिति अथवा अनुपस्थिति से न्यूनाधिक्य होने वाला तत्त्व सौन्दर्य नहीं उसका प्रशंसन है ।

अतः जब तक ज्ञेय और ज्ञान की एक न समझा जाय तब तक यही मानना तर्क संगत है कि सौन्दर्य का प्रशंसन मात्र विषयनिष्ठ है । सौन्दर्य स्वयं वस्तुनिष्ठ है जो प्रशंसन की उपस्थिति अथवा अनुपस्थिति से प्रभावित नहीं होता ।

ज्ञेय और ज्ञान की स्वरूपता ज्ञान-मीमांसा द्वारा ही अस्वीकृत नहीं है, भाषा के सामान्य प्रयोग में भी अवास्तविक है । यदि सौन्दर्य और उसकी अनुभूति में अंतर नहीं है तो 'सौन्दर्य' पद के स्थान पर 'सौन्दर्य' का प्रशंसन' पद प्रयोग किया जाना चाहिए । परन्तु ऐसा प्रयोग नहीं होता, वस्तुतः यह संभव ही नहीं है ।

दो कथन हैं -- (१) 'अ' एक अच्छा चित्र है, (२) यह 'ब' से अच्छा है, प्रथम कथन का तात्पर्य है 'अ' में कुछ गुण हैं जो द्रष्टा में कतिपय भावनाएं जाग्रत करते हैं । द्वितीय कथन का तात्पर्य है कि 'अ' में ये गुण विशेष मात्रा में हैं, 'ब' में नहीं हैं । इन गुणों के लिए यह चित्र भूत, वर्तमान अथवा भविष्य के मानसों पर निर्भर नहीं है । इससे यह निष्कर्ष निकलता है कि वस्तु में गुणों का होना उसके प्रशंसन पर निर्भर नहीं करता । तथा गुणों का सदेमाव विभिन्न पीढ़ियों में दिए गए निर्णयों पर भी निर्भर नहीं करता । सौन्दर्य की विषयपरकता सिद्ध करने वाले यही तर्क देते हैं, कि एक ही वस्तु के विषय में भिन्न-भिन्न कालों में भिन्न-भिन्न व्यक्ति भिन्न-भिन्न राय देते हैं अतः सौन्दर्य विषयपरक है । परन्तु यह सिद्ध हो चुका है कि वस्तु के गुण प्रशंसक निरपेक्ष हैं, प्रशंसन ही व्यक्तिसापेक्ष है ।

प्राकृतिक सौन्दर्य के उदाहरण उपर्युक्त कथन के प्रमाण हैं । न्याग्रा के जल प्रपात का सौन्दर्य अथवा काश्मीर का प्रकृत सौन्दर्य हजारों

वर्णों से संसार के कोने-कोने के दर्शकों के प्रशंसन का आधार रहा है । परन्तु मानवीय कला का सौन्दर्य प्रकृत सौन्दर्य जैसा नहीं होता । उसमें रचयिता के भाव, संस्कार और दृष्टिकोण प्रतिबिम्बित होते हैं । समान परिवेश में स्थित द्रष्टा को यह कलाकृति सुन्दर भी लगेगी और अच्छी भी , पर भिन्न परिवेश में पले व्यक्ति को संभव है सुन्दर तो लगे पर अच्छी न लगे । किसी द्रष्टा को कोई कलाकृति सुन्दर न लगना कलाकृति में सौन्दर्य के अभाव का प्रमाण नहीं है, वरन् यह द्रष्टा की सौन्दर्य-प्रशंसन-सामर्थ्याभाव का सूचक है । सहृदय की अपेक्षा वस्तु के सौन्दर्य के लिए नहीं, उस सौन्दर्य के प्रशंसन के लिए है । भगवान और भक्त दोनों एक दूसरे के लिए आवश्यक हैं - अस्तित्व दोनों का है - पर भगवान और भक्त रूप में बोध एक दूसरे के कारण ही होता है । इसी प्रकार सौन्दर्य वस्तुनिष्ठ है, पर उसका प्रशंसन विषयनिष्ठ है ।

सौन्दर्य की विषयनिष्ठता का प्रतिपादन करने वाले विद्वान, माता का कुरूप शिशु को भी प्यार करना, अच्छा समझना तथा मज्जू द्वारा श्यामा लैला को प्रेम करना आदि उदाहरण देते हैं । ये उदाहरण उचित नहीं हैं । प्रथम में माता के वात्सल्य की सघनता है जिसके कारण कुरूप बच्चा भी उसे अच्छा लगता है । इस बच्चे के अच्छे लगने का कारण उसका सौन्दर्य नहीं, वरन् बच्चे के प्रति वात्सल्य का आधार होना है । माता के आदिम भाव का तृप्त होना है । अच्छे लगने से माता अपने ही वात्सल्य का चर्वण करती है - सौन्दर्य का नहीं । मज्जू में भी लैला के प्रति रति-भाव का आवेश है इसीलिए वह लैला को पसंद करता है । पसंद का आलंबन सुन्दर भी हो यह आवश्यक नहीं । कुरूप के प्रति , मयानक के प्रति आकर्षण भी मन के किसी ऐसे भाव के संतुष्ट होने के कारण होता है जो अन्यथा संभव नहीं है । मज्जू और लैला के संदर्भ में लैला के प्रति तीव्र 'रति', रति भाव की तुष्टि ही आकर्षण का कारण है । रति सदैव सौन्दर्य के प्रति हो यह आवश्यक नहीं है ।

कलाकृति का सौन्दर्य इस अर्थ में द्रष्टासापेक्ष है कि उसका प्रशंसन द्रष्टा ही करता है ।

भारतीय चिंतन परंपरा में सौन्दर्य के आधार के विषय में संतुलित विचार मिलते हैं । पाश्चात्य वैचारिक जिस निष्कर्ष पर १८वीं १९वीं शती में पहुँचे हैं वे भरत आदि आचार्यों में अत्यन्त पल्लवित रूप में उपलब्ध है ।

भरत के नाट्यशास्त्र में 'रस' सौन्दर्य रूप में वर्णित है । यह नाट्यरस अथवा नाट्यसौन्दर्य रंगमंच पर विभावानुभावसंचारियों के संयोग से सम्पन्न नाट्य में रहता है । नाटक के प्रेक्षक इस 'रस' रूप सौन्दर्य का आस्वादन करते हैं तथा हर्षादि का अनुभव करते हैं । 'रस' को भरत ने नाट्य में उत्पन्न गुण माना है । अतः नाट्यवस्तु का गुण होने से इसे वस्तुनिष्ठ ही कहा जाएगा । यह नाट्यसौन्दर्य कलात्मकता से प्राप्त किया जाता है, क्योंकि विभावानुभावसंचारियों का प्रस्तुतीकरण महत् अभ्यासजन्य कला का ही परिणाम है ।

भट्ट लोत्तट तथा शंकु की दृष्टि भी रस के संदर्भ में वस्तुनिष्ठता का पोषण करती है । वामन ने 'सौन्दर्यमलंकारः' कह कर सौन्दर्य की वस्तुनिष्ठता का प्रतिपादन किया है ।

ध्वनिसिद्धान्त के प्रतिष्ठाता आचार्य आनंदवर्धन ने सौन्दर्य के विषय में अत्यंत सुलभ हुए विचार बिन्दु प्रस्तुत किए हैं । यह कहा जा चुका है कि आनंदवर्धन ने कलागत सौन्दर्य को प्रतीयमान कहा है । यह प्रतीयमान सौन्दर्य वस्तुरूप है, कलावस्तु का अविमाज्य गुण है । काव्य के संदर्भ में यह महाकवियों की वाणी में रहता है वस्तु में रहता हुआ भी, वस्तु के अवयवों का गुण होते हुए भी यह सौन्दर्य उनसे पृथक् इस प्रकार आभासित होता है जैसे अंगनाओं का लावण्य उनके प्रसिद्ध अंगों से पृथक् कुछ 'और' ही होता है । सौन्दर्य के इस पृथक् अस्तित्व को स्थापित करने वाले आनंदवर्धन-कथित कारिकांश निम्नांकित है --

(१) प्रतीयमानं पुनरन्यदेव वस्त्वस्ति... (प्र० उ० का ४)

(२) सरस्वती स्वादु तदर्थवस्तु... (प्र० उ० का० ६)

आनंदवर्धन ने सौन्दर्य को ज्ञान का विषय और इस सौन्दर्य जन्य प्रभाव को चमत्कृति कहा है। यह स्थापना न्यायादि मतों के अनुकूल है और व्यवहार्य भी। ज्ञान का विषय और ज्ञान का फल भिन्न-भिन्न होते हैं। इससे एक के अभाव में दूसरे का अस्तित्व स्वतः सिद्ध हो जाता है। आनंदवर्धन की दृष्टि में सौन्दर्य अन्यसापेक्ष धर्म नहीं है। हाँ, उसके प्रशंसन के लिए सहृदय की अपेक्षा अवश्य है। परन्तु सौन्दर्य का सहृदय निरपेक्षा अस्तित्व सिद्ध है।

अतः आनंदवर्धन की एतद्विषयक धारणाएँ निम्नांकित हैं --

- (१) सौन्दर्य प्रतीयमान है।
- (२) वह कलावस्तु का गुण है, अतः वस्तुनिष्ठ है।
- (३) सहृदय में आल्हाद का हेतु है।
- (४) उसे प्रयत्नपूर्वक, अतः कलात्मकता से प्राप्त किया जाता है - सौन्दर्य को उत्पन्न करने वाले उपादानों को यत्नतः पहचानना और संयोजित करना चाहिए।

(यत्नतः प्रत्यक्षित्वो)

इन धारणाओं के परीक्षण से प्रमाणित होता है कि जिन आधुनिक सौन्दर्यशास्त्रीय विचारणाओं का पोषण पाश्चात्य चिंतन में तर्कसम्मत माना जा रहा है - उनको संस्कृत काव्यशास्त्र की स्पष्ट किन्तु समाहार शैली में आनंदवर्धन ने विक्रम की नवम शताब्दी में प्रतिपादित किया था। सौन्दर्य की वस्तुनिष्ठता का यह प्रतिपादन सभी ललितकलाओं के लिए पूर्ण संगत है। इस विधान में सौन्दर्य और सहृदय दोनों को तर्कसम्मत स्थान दिया गया है। कला के क्षेत्र में यही मत व्यावहारिक है।

किन्तु, रस रूप सौन्दर्य का विषयपरक आस्थान अभिनवगुप्त ने किया है। वस्तुतः ध्वन्यालोक के माध्य में एकाधिक स्थलों पर तथा नाट्यशास्त्र के रूपक के द्वारा अभिनव ने रसरूप सौन्दर्य की वस्तुनिष्ठता प्रतिपादित की है। पर शैवदर्शन से अत्यधिक प्रभावित अभिनवगुप्त ने जैय 'शिव' और ज्ञाता जीव की एकता का प्रयोग ज्ञान के विषय सौन्दर्य और ज्ञान के फल अनुभूति में कर दोनों को एक कर दिया। इस प्रकार रस अनुभूति स्वरूप कहा गया परन्तु जैसा कि कहा जा चुका है - यह स्थापना दार्शनिक बुद्धि को मले ही तुष्ट करे व्यवहार्य नहीं है।

बाद में कविराज विश्वनाथ ने 'रसात्मक वाक्य... ' और पंडित राज जगन्नाथ ने 'रमणीयार्थप्रतिपादकः शब्दः.....' कह कर सौन्दर्य की वस्तुनिष्ठता ही स्वीकार की है।

१.१८ सौन्दर्यानुभूति

सौन्दर्य के स्वरूप तथा आधार का विवेचन कर लेने के उपरान्त एतद्विषयक शास्त्र का महत्वपूर्ण प्रतिपादक है - सौन्दर्यानुभूति। इस संदर्भ में कला-द्रष्टा में सौन्दर्यानुभूति के स्वरूप का विश्लेषण किया जाता है। सौन्दर्यानुभूति के क्षणों में द्रष्टा की स्थिति क्या होती है और वह क्या अनुभव करता है ?

जैसा आगे के विवेचन से स्पष्ट होगा भारतीय दृष्टि ने सौन्दर्यानुभूति के स्वरूप और उस क्षण में द्रष्टा की मानसिक स्थिति का विश्लेषण स्पष्टता एवं प्रामाणिकता से किया है। पाश्चात्य चिंतन में उपलब्ध विविध सिद्धान्त अनुभूतिके कारणों की शोध में अधिक प्रवृत्त हुए हैं। भारतीय चिन्तकों ने सौन्दर्यानुभूति का कारण साधारणीकरण माना है और यह पूर्णतः तर्कसम्मत स्थापना है। पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्रियों के मानसिक अन्तराल (Psychical distance), सुख (Pleasure) परिष्कार (Sublimation), भावप्रवणता (Emotionalism) आदि मत कहीं न कहीं साधारणीकरण

का स्पर्श करते हैं। प्रथमतः भारतीय विचारकों की तदुविषयक धारणाएं- विशेषतः आनंदवर्धन के संदर्भ में प्रस्तुत की जा रही है। आनंदवर्धन की ये विचारणाएं सभी कलाओं के लिए संगत हैं।

भरत ने रसरूप सौन्दर्य का आस्वाद आनंदमय माना है --

‘यथा हि नानाव्यंजनसंस्कृतमन्नं भुंजाना रसानास्वाद-
यन्ति सुमनसः पुरुषा हर्षादींश्चाधिगच्छन्ति तथा नाना-
भावामिषव्यंजितान् वांगसत्त्वोपेतान् स्थायिभावाना-
स्वादयन्ति सुमनसः प्रेक्षाकाः हर्षादींश्चाधिगच्छन्ति
तस्मान्नाट्यरसा इत्यभिव्याख्याताः’ १

उपयुक्त कथन में प्रयुक्त ‘हर्षादि’ पद के दो अर्थ किए जाते हैं। यह कहा जाता है कि भरत ने ‘आदि’ पद से हर्ष के साथ कटु दुःखात्मक अनुभूति का भी संकलन किया है। इसी आधार पर, संभवतः, नाट्यदर्पणकार ने रस को सुख-दुःखात्मक कहा है। परन्तु तर्क और व्यवहार के प्रमाण से रसरूप सौन्दर्य की आनंदमयता ही सिद्ध होती है। भरत ने ‘आदि’ सामान्य कथन में प्रयोग किया है। व्यंजनों का आस्वादन करते समय आस्वादयिता दुःख का अनुभव नहीं करता। तिक्त और कसैले रस भी आनंद के लिए ही उपयुक्त किए जाते हैं। अतः भरत के ‘आदि’ प्रयोग में दुःख का संकलन मानना उपयुक्त नहीं है। मट्टलील्लट और शंकुक ने भी रस रूप सौन्दर्य की आनंदरूपता को ही स्वीकार किया है।

आनंदवर्धन प्रथम व्यक्ति है जिन्होंने काव्य (कला) सौन्दर्य की अनुभूति के संदर्भ में चमत्कार शब्द का प्रयोग किया है। सुन्दर वस्तु की परिमाणा के प्रसंग में आनंदवर्धन कहते हैं -- ‘सहृदय को जिस वस्तु

के विषय में नूतन स्फुरण - आस्वादमय चमत्कार - की प्रतीति हो वह वस्तु सुन्दर है ।^१ इस प्रकार सौन्दर्य और आस्वादमय चमत्कार का योग कर आनन्दवर्धन के नै ज्ञान के विषय सौन्दर्य और इस ज्ञान के फल चमत्कृति का आख्यान किया है । यही चमत्कृति सौन्दर्यात्मक अनुमति है । इस अनुमति की विवेचना में ध्वनिकार यह भी कहते हैं कि 'स्फुरणा' ही सहृदयों में चमत्कृति है ।^२ इसी कारिका के माध्य में अमिनव ने 'चमत्कृति' को आस्वाद प्रधान बुद्धि कहा है ।^३ जब सहृदय में सुन्दर वस्तु के प्रति यह बुद्धि उद्भूत होती है तो वह अन्य कुछ स्मरण नहीं रखता । बुद्धि सौन्दर्यपूर्ण वस्तु से आच्छादित हो जाती है । इस स्थापना का निष्कर्ष यह है कि वस्तुपदा में जो सौन्दर्य है, सहृदय पदा में वही चमत्कृति है । यह अनुमति विस्मय और आस्वादमूलक है । अमिनव ने इस की पुष्टि करते हुए सौन्दर्यानुमति को चमत्कारमूलक कहा है ।^४ कुन्तक ने भी इसी अर्थ में इस शब्द को स्वीकृति दी है । सौन्दर्यचिंतना के संदर्भ में यह सत्य है कि यह चेतना परमानन्दमय ही नहीं होती वरन् इसमें विस्मय का भाव भी रहता है ।^५ उत्पलदेव ने इस 'चमत्कार' पद का प्रयोग विशिष्ट अर्थ में किया है । आनन्दवर्धन कृत प्रयोग व्यावहारिक अर्थ में है । नौली ने इस शब्द के व्याख्यान में लिखा है -- 'रहस्यात्मक और सौन्दर्यात्मक, दोनों ही प्रकार की अनुमतियों में अन्य प्रकार की सांसारिक भावनाओं का अवसान होता है और आकस्मिक रूप से यथार्थ के नवीन आयाम से चित्त आप्लावित हो जाता है ।'^६ पाश्चात्य चिंतन में भी इस

१. यदपि तदपि रम्यं यत्र लोकस्य किंचित् ।

स्फुरितमिदमितीय बुद्धिरभ्युज्जिहीते ।। ध्व.च.उ.१५,पृ.५४६

२. 'स्फुरणीयं काचिदिति सहृदयानां चमत्कृतिरुत्पद्यते' वही

३. 'चमत्कृतिरिति । आस्वादप्रधाना बुद्धिरित्यर्थः' वही

४. सम कन्सेप्ट्स आव द अलंकारशास्त्र, वी. राघवन, पृ. २६६

५. द एस्थेटिक एक्सपीरीएन्स अकाद्विन्ग टू अमिनवगुप्त, आगरा नौली

६. वही

विचारधारा के समानधर्मी कथन उपलब्ध हैं। अभिनव के अनुसार सामान्य विस्मय की अपेक्षा सौन्दर्यानुभूतिजन्य विस्मय अधिक उदात्त होती है।^१ अतः चमत्कार सौन्दर्यात्मक अनुभूति है।^२ यह चमत्कार सौन्दर्यात्मक कला का सार तत्त्व है। यह सहृदय की चेतना का धर्म है, अनुभवसाक्षिक है, असामान्य आनंद इसका गुण है।

‘चमत्कार’ शब्द की व्युत्पत्ति में ही उपयुक्त अर्थों का संकेत है। सामान्यतः इस की दो व्युत्पत्तियाँ दी जाती हैं --

(१) चमत्+कार : इसमें ‘चमत्’ विस्मय का बोधक है तथा ‘कार’ से चेतन की उक्त स्थिति के कर्तृत्व का बोध होता है। अतः चमत्कार में द्रष्टा की चेतना को सहसा अभिभूत कर लेने वाले विस्मय अथवा आश्चर्य का भाव है। इसी से सौन्दर्य की अनुभूति होती है।

(२) में चमत् का संबंध चम् से है जिसका अर्थ आस्वाद करना है।^३ अतः चमत्कृत होने का अर्थ सौन्दर्यात्मक आस्वाद में तन्मय होना है। इससे यह निष्कर्ष भी निकलता है कि चमत्कार चित्त का धर्म है। अभिनव ने इसे ‘अन्यनिरपेक्षा’ स्वात्मविश्रान्ति की अवस्था कहा है, यह निर्विघ्न आस्वाद वृत्ति है।^४ चमत्कार का आवेशाधिक्य ही सहृदयता है और इसका अभाव जड़ता है।

प्रतीयमान अर्थ रूप सौन्दर्य की सिद्धि का फल यही चमत्कार है। सौन्दर्य की अनुभूति के संदर्भ में आनंदवर्धन ने सर्वप्रथम ‘चमत्कार’ पद का प्रयोग किया था। भारतीय काव्यशास्त्र में यही मत बाद में प्रवर्द्धित होता रहा। आनंदवर्धन ने इस सौन्दर्यानुभूति रूप चमत्कार को आध्यात्मिक

१. द एस्टेटिक एक्सपीरीएन्स अकाडिनिंग टू अभिनवगुप्त, आर.नोली

२. संस्कृत पोएटिक्स एज अ स्टडी आव एस्थेटिक्स, एस.के.डे, पृ. ५६

३. संस्कृत हिन्दी कोश, आप्टे, पृ. ६७२

४. द एस्थेटिक एक्सपीरीएन्स अकाडिनिंग टू अभिनवगुप्त, पृ. ६९

से नहीं उलझाया है, यही आनंदवर्धन की स्थापनाओं की विशेषता है कि वे पूर्ण व्याख्येय और व्यावहारिक हैं। कला-आस्वादन के समय सहृदय की जो कुछ प्रतीति होती है वह ज्ञान के सहृदय बोध रूप न होकर अनुमयरूप होती है। कला-सौन्दर्य में उसका तन्मयीमग्न होता है। अभिनव की दृष्टि में यह तन्मयीमग्न ही अनुमग्न है।^१

६.१६ सौन्दर्यानुमति और पाश्चात्य चिंतन

स्टालनिट्ज^२ ने सौन्दर्यानुमति के विषय में कहा है कि यह एक ऐसा अनुभव है जिसमें हम वस्तु को ग्रहण करते हैं - उसका आनंद लेते हैं, कोई प्रश्न नहीं पूछते, हम वस्तु के लिए वस्तु का आलिंगन करते हैं। निश्चय ही यह आलिंगन चित्त द्वारा होता है। प्रश्न पूछना अतन्मयीमग्न की स्थिति में ही संभव है, परन्तु सौन्दर्यानुभव में क्योंकि चित्त वस्तुमग्न हो जाता है, बुद्धि सौन्दर्याच्छादित हो जाती है अतः हम प्रश्न नहीं पूछते वरन् वस्तु को संपूर्ण चेतना से ग्रहण करते हैं। इस स्थिति में आलोचना नहीं होती, चुनौती नहीं होती। जब सौन्दर्यात्मक अभिरुचि अधिक सघन होती है, द्रष्टा स्वयं को वस्तु में विलयित कर देता है।^३ बोध के प्रथम क्षण में ही, द्रष्टा तन्मय हो जाता है, संतोष का सुख पाता है। काण्ट ने भी सौन्दर्यजन्य संतोष की चर्चा की है। शपेनहावर ने इस अनुमति की परम मूल्यवत्ता प्रतिपादित की है। सौन्दर्यात्मक अनुमति के संदर्भ में ये कथन भारतीय दृष्टि के बहुत कुछ समानान्तर हैं।

सौन्दर्यानुमति के विषय में पाश्चात्य विचारधारा के अंतर्गत निम्नलिखित पांच मत बहुचर्चित हैं। इनका संक्षिप्त विवेचन यहाँ दिया जा रहा है।

१. 'तच्चित्तवृत्तितन्मयीमग्नमेव ह्यनुमग्नम्।' ध्वन्यालोकः, पाठक, पृ. १६२

२. एस्थेटिक्स अण्ड फिलासफी आव आर्ट, स्टोल्निट्ज, पृ. ३६६

३. "When aesthetic interest is more intense, the percipient loses himself in the object." p. 378

भावप्रवणतावाद (Emotionalism)

इस मत के प्रतिष्ठाता लिओ टाल्स्टाय हैं। टाल्स्टाय के अनुसार कलाकार कलात्मक सौन्दर्य द्वारा द्रष्टा में भावनाएं संकुचित करता है। रचयिता कलाकार जिन अनुभूतियों को अनुभव करता है वे ही कला द्वारा द्रष्टा में संकुचित होती हैं। कलाकार बाह्य चिह्नों द्वारा अपनी अनुभूतियों का संप्रेषण करता है। यह कलासृजन का प्रक्रम सचेतन होता है। अनुभूतियों का यह संक्रमण कलाकार की ईमानदारी पर निर्भर है, उसने कितनी शक्ति से अनुभूतियों को फैला है। यदि द्रष्टा यह जान ले कि कलाकार जो कुछ कह रहा है - उसके लिए कह रहा है - कथ्य उसका अपना अनुभूति-सत्य नहीं है तो वह उदासीन हो जाएगी।^१

उपर्युक्त मत के अनुसार कलासौन्दर्य की अनुभूति द्रष्टा द्वारा अनुभूत भावनाओं में है। तथा कलासौन्दर्य का सृजन कलाकार के द्वारा अनुभूत अनुभूतियों की तीव्रता में है। यदि संप्रेषित भावनाओं की अनुभूति द्रष्टा कर पाता है तो यही कला-सौन्दर्य की अनुभूति है। टाल्स्टाय के कला को मानव-मानव की बीच संबंध का माध्यम कहा है।^२

तदनुभूति (Empathy)

तदनुभूति का सिद्धान्त द्रष्टा कि क्रियाशीलता को दृश्य वस्तु में क्लियित होने का प्रतिपादन करता है। वेरॉन ली (Veron Lee) ने तदनुभूति विषयक मत के विवेचन में 'पर्वत उठ रहा है' वाक्य का उदाहरण दिया है। द्रष्टा जब पर्वत के आकार को देखता है तो

१. प्रोब्लेम्स इन एस्थेटिक्स, मारिस वीत्ज़, पृ ६१४

२. एस्थेटिक्स फ्रॉम क्लासिकल ग्रीस टू द प्रेजेंट, बी.आई.स्ले, पृ ३१०

तदनुमति की क्लियन-प्रक्रिया में केवल 'उठने' के अपने विचार का ही स्थानान्तरण नहीं करता वरन् विचार और भावनाओं का भी स्थानान्तरण करता है । 'उठने' का विचार द्रष्टा के मानस कोश में समय - समय पर एकत्रित होता रहा है । इस पर्वत विशेष के संपर्क में आने के पूर्व ही 'उठने' का भाव संस्कार रूप में उसके मानस में है । जब वह पर्वत विशेष को देखता है तब उस जड़ आकार को अपने मानस कोश में निहित अनुमतियों से नियुक्त करता है । तब वह 'पर्वत' को उठता हुआ अनुभव करता है - यह प्रक्रिया अत्यंत जटिल है । इस प्रकार मानस-कोश में संस्कार रूप में निहित भावनाओं को विचार के साथ जब सुन्दर वस्तु में स्थानान्तरित किया जाता है तो वे राई ली उसे तदनुमति (Empathy) कहते हैं ।

यह तदनुमति दाण पर के लिए ही सही अहं के तिरोभाव पर निर्भर करती है ।^१ यदि द्रष्टा को इस बात का बोध रहेगा कि वह 'पर्वत' का उठना सोच रहा है, वह 'उठने' का अनुभव कर रहा है तो तदनुमति संभव नहीं है ।

उपर्युक्त स्थापना के अनुसार सौन्दर्यानुमति में द्रष्टा अपने अंश का तिरोभाव करता है । सौन्दर्यपूर्ण वस्तु के प्रभाव से द्रष्टा की संस्काररूप भावनाएं उस वस्तु में स्थानान्तरित होती है और वह आनंद की अनुमति करता है । द्रष्टा इस अनुभव में न तो यह सोचना है कि वह अनुभव कर रहा है और न अन्य किसी विचार अथवा भावना से ही युक्त होता है ।

परिष्करण (Sublimation)

फ्रायड कला को ऐसी प्रक्रिया मानते हैं जिससे कलाकार की अस्तुष्ट कामनाएं उपशमित होती है । यह प्रक्रिया केवल कलाकार की

१. प्रोब्लेम्स इन एस्थेटिक्स, , मारिस वील्ड, पृ ६२३-६२४

अपूर्ण-असंतुष्ट इच्छाओं का ही उपशमन नहीं करती वरन् कलासौन्दर्य के भावक की असंतुष्ट भावनाओं का उपशमन भी करती है ।^१

कला का आनंद इन भावनाओं के उपशमन का संतोष ही है ।^२
कला का द्रष्टा यही समझता है कि वह कला के रूप से आनंदित हो रहा है पर उसके सुख का अधिकांश स्रोत उसके अचेतन मानस में ही होता है ।^३

सुखवाद (Pleasure)

जार्ज सन्तायन इस मत के प्रतिष्ठापक हैं । इसके अनुसार सौन्दर्य की अनुमति आनंदात्मक है तथा जब द्रष्टा सौन्दर्यात्मक सुख की स्थिति में होता है तब अहं, स्वामित्व जैसी भावनारं नहीं रहती - अक्लोकन का शुद्ध हर्ष द्रष्टा - मानस को परिप्लावित रखता है ।^४
प्रत्येक सुख किसी न किसी रूप में तटस्थ होता है । इसमें अन्य किसी लक्ष्य का संधान नहीं होता, इस सुख स्थिति में जो कुछ मानस में व्याप्त होता है वह गणनात्मक परिस्थिति नहीं होती वरन् वस्तु अथवा घटना का भावनाओं से समवेत बिम्ब मानस को आच्छादित कर लेता है । बहुधा परिष्कृत चेतना के लिए 'स्व' (Self) का विचार निकल बन जाता है । परन्तु यह 'स्व' - जिसके संतोष और विवर्धन हेतु मनुष्य जीवित रहता है लक्ष्यों और स्मृतियों का पुंज होता है, इन लक्ष्यों और स्मृतियों के कभी साक्षात् वस्तु लक्ष्य रहे होंगे । ये संतोष जो मिलकर 'स्वार्थ' का निर्माण करते हैं - इनमें से प्रत्येक के स्वयं में अच्छा है, स्वार्थहीन है, निर्वैयक्तिक भाव है । इस प्रकार स्वार्थ की विषयवस्तु स्वयं में निस्वार्थ है । किसी व्यक्ति की प्रकृत

१. प्रोब्लेम्स इन एथेटिक्स, मारिस वीत्ज़, पृ ६२७

२. वही, पृ ६३२

३. वही, पृ ६३३

४. वही, पृ ६३८

सुधा में अथवा उसके अपने कुते अथवा बच्चों के प्रति प्रेम में स्वार्थ का अभिधान किया जाता है - यह इसलिए कि व्यक्ति की ये भावनाएं अन्य द्वारा सममुक्त नहीं होती। निस्वार्थ व्यक्ति की प्रकृति अधिक विश्वव्यापी दिशाओं में प्रवृत्त होती है। उसकी रुचियां व्यापकतः विकीर्ण होती हैं।

परन्तु सभी विचारों का आधार कोई न कोई वस्तु होती है अतः विचारों की निर्व्यक्तिकता उनकी आधारभूत वस्तुओं के रूप में ही हो सकती है, विषय के संदर्भ में नहीं। निस्वार्थ रुचियां भी किसी न किसी व्यक्ति की रुचियां ही हैं। यदि कोई सौन्दर्य में रुचि नहीं रखता, यदि वस्तुओं के सौन्दर्य अथवा असौन्दर्य का संबंध द्रष्टा की प्रसन्नता से न हो तो इसका अर्थ यही है कि द्रष्टा में सौन्दर्यात्मक प्रवृत्ति का सर्वथा अभाव है। अतः सौन्दर्यानुभूतिजन्य आनंद के ताटस्थ का यही अर्थ है कि इसमें आदिम और अन्तर्जात संतोष, 'स्व' जैसी कृत्रिम धारणाओं के संदर्भ से नियंत्रित नहीं होते। इस संतोष की शक्ति इसके अवयवों से ही प्राप्त होती है।^१

वस्तु के द्वारा उत्पन्न आनंद और उसके अवलोकन का पार्थक्य स्पष्टतः दिखताया जा सकता है। आनंद और अवलोकन में काल का भी अंतर है। आनंद प्रभाव के रूप में अनुभूत होता है, वस्तु के गुण के रूप में नहीं। परन्तु जब अवलोकन की प्रक्रिया ही हर्षदायक हो तो हम आनंद को वस्तु से ही संयुक्त पाते हैं। इस स्थिति में आनंद अन्य मूर्तिमान भावनाओं के सदृश मूर्त हो जाता है।^२

१. प्रोब्लेम्स इन एस्टेटिक्स, मारिस वीत्ज़, पृ ६३६

२. वही, पृ ६४४

मानसिक अंतराल (Psychical distance)

मानसिक अंतराल, वस्तुतः वस्तु को, स्व-निरपेक्षा? व्यक्तिगत हच्चाओं-कामनाओं के संदर्भ से मुक्त होकर देखना है। आंतरालिक दर्शन व्यक्ति का सामान्य दृष्टिकोण नहीं होता। नियमतः कोई भी अनुभव व्यक्ति के 'स्व' से संबंधित होता है। मानव वस्तु के उन्हीं गुणों से प्रभावित होता है जो उसको तत्काल और व्यवहारतः प्रभावित करते हैं। जो गुण तत्काल प्रभाव नहीं डालते, सामान्यतः व्यक्ति को उनकी जानकारी नहीं होती। वस्तु के अदेखे परिदृश्यों के प्रभाव अकस्मात् रहस्योद्घाटन की भांति प्रकट होते हैं। यह कला द्वारा उत्पन्न प्रभाव की स्थिति है। इस सामान्य अर्थ में, कला में मानसिक अंतराल क्रियाशील होता है। इसीलिए यह सौन्दर्यशास्त्र का सिद्धान्त है। यह मानसिक अंतराल 'सुन्दर' का निकष प्रस्तुत करता है। यह कलात्मक सृजन का महत्वपूर्ण सोपान है, कलात्मक स्वभाव का विशिष्ट गुण है।^१

मानसिक अंतराल का सिद्धान्त स्वनिरपेक्षा दर्शन पर बल देता हुआ भी वस्तु और 'स्व' के संबंध को निर्वैयक्तिकता की सीमा तक टूटा हुआ नहीं मानता। यद्यपि 'वैयक्तिक' और 'निर्वैयक्तिक' इन दो पक्षों में से मानसिक अंतराल की धारणा के निकट 'निर्वैयक्तिक' ही है तथापि विषयनिष्ठ, वस्तुनिष्ठ, वैयक्तिक, निर्वैयक्तिक जैसे शब्द इस दृष्टिकोण में प्रयुक्त करना प्रामाणिक ही होगा।

मानसिक अंतराल का तात्पर्य कालान्तरिक जैसा निर्वैयक्तिक, शुद्ध बौद्धिक संबंध भी नहीं है। इसके विपरीत यह भावनाओं के रंगों में रंगा व्यक्तिगत संबंध है - पर एक विचित्र प्रकार का। इसकी विचित्रता व्यक्तिगत गुण के क्ल (filter) जाने में है। इसका अष्ट उदाहरण नाटक

१. प्रोब्लेम्स इन एस्थेटिक्स, पारिस वीत्ज़, पृ ६४८

के पात्रों और घटनाओं के प्रति हमारा दृष्टिकोण है। नाटक के पात्र हमें सामान्य अनुभव के पात्र की भाँति प्रभावित करते हैं। इसमें अंतर यह है कि उनके प्रभाव का वह पक्ष जो हमें साक्षात् वैयक्तिक रूप में प्रभावित करता, तिरोहित हो जाता है। यह अंतर सामान्यतः यह कहकर व्याख्यायित किया जाता है कि हमें यह ज्ञान होता है कि पात्र और घटनाएं काल्पनिक होते हैं। परन्तु यह ज्ञान कारण नहीं है, फल है और इसका कारण मानसिक अंतराल ही है।

कलाकार भी अपने सृजन को तभी कलात्मक बना सकता है जब वह अपनी अनुभूतियों से तटस्थ हो चुका है। सामान्य मनुष्य अपने अति-सुख अथवा अति दुःख को इसीलिए दूसरों तक उस रूप में नहीं पहुँचा सकता कि उसमें उसका व्यक्ति तत्त्व रहता है, वह उनसे तटस्थ नहीं होता।

अतः सृजन और प्रशंसन दोनों में मानसिक अंतराल आवश्यक है।^१

उपर्युक्त सभी मतों में कला-सौन्दर्य की अनुभूति सुखकारक मानी गई है। अतः यह स्थिति भारतीय स्थापना के अनुरूप ही है जो सौन्दर्य के दर्शन में चमत्कार की आल्हादक अनुभूति का प्रतिपादन करती है। इसीलिए आनन्दवर्धन की 'सहृदयों में चमत्कृति विणयक' धारणा सभी कलारूपों के लिए संगत है।

तदनुभूति के सिद्धान्त में अहं के 'तिरोभाव' को महत्व दिया गया है, सौन्दर्यानुभूति के क्षण को अन्य अनुभूति से अथवा विचार से मुक्त कहा गया है। यह वस्तुतः अमिष प्रतिपादित 'वीतिविघ्न प्रतीति' का प्रतिपादन है। अमिष ने आनन्दवर्धन कथित चमत्कार की व्याख्या - 'अन्य निरपेक्षा स्वात्मविभ्रान्ति की अवस्था है, निर्विघ्न आस्वाद वृत्ति है वाक्य द्वारा की है।

१. प्रोब्लैम्स इन एस्थेटिक्स, मारिस, वील्ड, पृ ६५१

परिष्करण में भी भावनाओं की तुष्टि में आनंद को स्वीकृति दी गई है ।

जार्ज सन्तायन के सुखवाद में एक विशिष्ट विचार बिन्दु है । वस्तु के अवलोकन और तज्जनित आनंद में दो प्रकार माने गए हैं :

(१) आनंद और अवलोकन में काल का क्रम रहता है,

आनंद प्रभाव के रूप में होता है ।

(२) अवलोकन की प्रक्रिया ही हर्षदायक हो तो आनंद को वस्तु से ही संयुक्त मान लिया जाता है ।

आनंदवर्धन ने संलक्ष्यक्रम और असंलक्ष्य कह कर उपर्युक्त दो धारणाओं का संकेत नवम् शताब्दी में किया था । प्रथम में अवलोकन से आनंदानुभूति तक पहुंचने का क्रम दृश्य रहता है द्वितीय में यह क्रम रहते हुए भी प्रतीत नहीं होता, तात्कालिक होने के कारण आनंद मूर्त सा लगता है । इसी स्थिति को आनंदवर्धन ने भी श्रेष्ठ कहा है ।

‘मानसिक अंतराल’ आनंद को स्वीकृति देता हुआ भी कलाजनित आनंद की प्रक्रिया को स्पष्ट करता है । व्यक्ति स्वनिरपेक्षा होकर वस्तु को देखता है । हमारा विचार है कि कलाकार की अनुभूति की प्रतीयमानता वाला सिद्धान्त अधिक पूर्ण है । कला सृजन के दौर में कलाकार की अनुभूति प्रतीयमान हो जाती है, यह प्रतीयमान अनुभूति का सौन्दर्य निर्वैयक्तिक होता है । ओता अथवा दर्शक इसे स्व-पर की भावना से मुक्त होकर ग्रहण करता है, आनंद का अनुभव करता है । व्यंजना व्यापार द्वारा साधारणीकरण की धारणा इस दृष्टि से पूर्ण धारणा है ।

६.२० स्थापत्य कला और सौन्दर्यात्मिक अनुभूति

जब सहृदय स्थापत्य कला के प्रतिमान- किसी मवन- किसी मंदिर अथवा अन्य ऐसी ही किसी रचना को देखता है तो सर्वप्रथम वह

प्रतिमान दृष्टि में वस्तु के रूप में उभरता है तथा उसके प्रति विस्मय का भाव द्रष्टा में उत्पन्न होता है। वह यह देखकर विस्मित होता है कि यह सौन्दर्य का स्वर्ग धरती पर कैसे - किसके द्वारा विन्यस्त किया गया। अतः यह सौन्दर्यात्मक अनुभूति विस्मय स्थाई भाव के परिणत रूप अद्भुत रस में अभिव्यक्त होगी। मरत ने देवकुल और समागार को विस्मय का आलंबन स्वीकार किया है। मौज ने भी 'समरांगण सूत्रधार' में स्थापत्य कला के प्रतिमान को विस्मयोत्पादक माना है।

इसके अतिरिक्त स्थापत्य से सौन्दर्यानुभूति का एक स्वरूप और होगा। स्थापत्य के मूल में निर्माता के भाव और विचार रहते हैं। कला के माध्यम से रचयिता के भावों - विचारों से तादात्म्य भी सौन्दर्यानुभूति ही है। एक बौद्धमंदिर मानस में शांति की तरंगें उपपादित करता है। किर्लोस्कर का किला द्रष्टा में उत्साह जनित रोमांच उत्पन्न करता है। यही अवस्था जब चरम क्षणों में होती है तो द्रष्टा वस्तु-ब्रह्म की अनुभूति करता है।

६.२१ संगीत कला और सौन्दर्यानुभूति

जब कोई वस्तु स्व-पर की भावना से मुक्त मानस पर परावर्तित होती है तब यह सुःख अथवा सुख का आलम्बन नहीं बनती, वरन् द्रष्टा के स्व-पर निरपेक्ष मानस में एक कंपन सा उत्पन्न करती है -- इस प्रकार आत्मन् के आनंदस्वरूप को उजागर करती है। जब मधुर संगीत को सहृदय सुनता है तो यही होता है। यदि सौन्दर्यात्मक वस्तु की मूलप्रकृति आनंदात्मक नहीं होगी तो यह कैसे संभव है? अमिनव के अनुसार संगीत सौन्दर्य की अनुभूति - आनंद की अनुभूति है - भावमय आनंद की। इसी लिए अमिनव यही मानते भी हैं कि सहृदय वही है जो भावमयता की स्थिति तक पहुँच सकता है।

६.२२ सौन्दर्य का सहृदय संवेद्यत्व

आधुनिक सौन्दर्यशास्त्री इस तथ्य को स्वीकार करते हैं कि प्रतीयमान सौन्दर्य सर्वजनसंवेद्य नहीं है। ग्रीक ने इस विषय के महत्व को स्पष्ट करते हुए लिखा है कि कलाकार द्वारा अभिव्यंजित विषयवस्तु का अनुभव कला के क्षेत्र में प्रशिक्षित व्यक्तियों को ही हो सकता है।^१ इसका कारण यह है कि कलात्मक अभिव्यंजना सौन्दर्य संचालित होती है और सौन्दर्यदृष्टि प्रत्येक व्यक्ति में नहीं होती।

यही स्थिति संगीतकला की भी है। संगीत कला^२ व्याकरण पर अधिकार कर लेने से ही इस कला के प्रति समझ उत्पन्न नहीं होती वरन् उन भावनाओं के प्रति भी पकड़ होनी चाहिए जिनसे प्रेरित होकर संगीत की विशिष्ट रचना श्रोताओं के समक्ष प्रस्तुत की गई है। तात्पर्य यह कि संगीत में भाव व्यंजना की समझ प्रत्येक को नहीं हो सकती। संगीत की तकनीकी विशेषताएं ताल, राग आदि का ज्ञान अभ्यास करने से हो सकता है, पर संगीत की आत्मा, भाव तक पहुंचने के लिए प्रशिक्षित सहृदयता की अपेक्षा है।

आचार्य आनंदवर्धन भी प्रतीयमान अर्थ के लिए सहृदय की अपेक्षा मानते हैं। उन्होंने ऐसे सहृदय के लिए 'काव्यार्थतत्त्वज्ञ' विशेषण का प्रयोग किया है - उनका स्पष्ट मत है कि शब्द और अर्थ के शासन अर्थात् व्याकरण मात्र के ज्ञान से उस प्रतीयमान अर्थ के सौन्दर्य को नहीं जाना जा सकता, वह तो काव्यार्थतत्त्वज्ञों के द्वारा ही अनुभव किया जा सकता है -

१. The Arts and the art of criticism : Greene :
Princeton Un. Press. p. 97

२. Ibid. p.335

शब्दार्थशासनज्ञानमात्रेणैव न वेद्यते ।

वेद्यते स तु काव्यार्थत्वज्ञेरेव केवलम् ॥७॥^१

‘केवलम्’ की व्यंजना ही यही है कि मात्र सहृदय उस अर्थ के सौन्दर्य को पहचान सकते हैं ।

आनन्दवर्धन ने ध्वन्यालोक के प्रारंभ में ही जो श्लोक कहा है उसमें भी यही प्रतिज्ञा है कि सहृदयों के मन की प्रसन्नता के लिए ध्वनि का स्वरूप कहते हैं --

‘तेन ब्रूमः सहृदयमनःप्रीक्षये तत्स्वरूपम्’^२

‘सहृदय’ से तात्पर्य यहाँ ‘काव्यमर्मज्ञत्व’ ही है । पुनः काव्यात्मा के रूप में व्यवस्थित अर्थ को भी सहृदयश्लाघ्य कहा है । अतएव कलामात्र के सौन्दर्यानुभव के लिए सहृदय की अपेक्षा है । प्रत्येक जन कला की प्रशंसा कर सके, ऐसा संभव नहीं है । कवि में जैसे निर्माणक्षमा कारयित्री प्रतिमा आवश्यक है वैसे ही भावन करने वाले में भावयित्री प्रतिमा होती है । सहृदय भावयित्री प्रतिमा से युक्तजन होता है । ध्वन्यालोक लोका में अग्निवगुप्त ने सहृदय का व्याख्यान इस प्रकार किया है -- ‘येषां काव्यानुशीलनाभ्यासबशाद्विशदीभूते मनोमुकुरे वर्णनीयतन्मयीमवनयोग्यता ते स्वहृदय संवादमाजः सहृदयाः । यथोक्तम् --

योऽर्थो हृदयसंवादी तस्य भावो रसोद्भवः ।

शरीरं व्याप्यते तेन शुष्कं काष्ठमिवाग्निना ॥

अर्थात् काव्य के अनुशीलन के अभ्यासवश जिसके विशदीभूत मन के दर्पण में वर्णनीय वस्तु के साथ तन्मय हो जाने की योग्यता हो वे, अपने हृदय के साथ संवाद को भजन करने वाले जन सहृदय कहलाते हैं --

१. ध्वन्यालोकः, प्रा० वि० प्रथम-उद्योत, पृ ३२

२. वही, पृ २

तथा जो अर्थ हृदय के साथ संवाद रखने वाला होता है उसका भाव रस की अभिव्यक्ति का कारण होता है। वह (सहृदय के) हृदय को वैसे ही, व्याप्त कर लेता है जैसे शुष्क काष्ठ को अग्नि।^१ अर्थात् काव्य के अनुशीलन के अभ्यासवश जिनके विशदीभूत मत के दर्पण में वर्णनीय वस्तु के साथ तन्मय हो जाने की योग्यता हो, वे अपने हृदय के साथ संवाद को मजन करने वाले जन सहृदय कहलाते हैं। तथा जो अर्थ हृदय के साथ संवाद रखने वाला होता उसका भाव रसाभिव्यक्ति का कारण होता है। वह हृदय को वैसे ही व्याप्त कर लेता है, जैसे शुष्क काष्ठ को अग्नि व्याप्त कर लेती है।

सहृदय की बुद्धि तत्त्वार्थदर्शिनी होती है तथा वह वाच्यार्थ से विमुख होता है, वह तो कला के सौन्दर्य का पिपासु होता है सौन्दर्य के उपादानों का नहीं --

तद्वत् सचेतसां सोऽर्थो वाच्यार्थविमुखात्मनाम् ।

बुद्धौ तत्त्वार्थदर्शिन्यां फटित्येवावमासते ॥^२

अतवर्त, आर, चेन्टलर ने ओता अथवा दर्शकों को चार कोटि में रखा है --

- (१) आब्जेक्टिव टाइप - यह ओता संगीत के स्वरों, वाद्ययंत्र के दोषों तथा यंत्रों की शीघ्रता से पहचानता है।
- (२) इन्द्रासब्जेक्टिव टाइप - यह ओता संगीत के प्रभाव स्वरूप स्वर्य में होने वाले यथार्थ अथवा प्रतीत होने वाले परिवर्तन का अनुभव करता है।
- (३) असोसिएटिव टाइप - यह संगीत से संबंध दृश्य, घटनाओं और व्यक्तियों का विवरण प्रस्तुत करता है।
- (४) क्रेक्टर टाइप - यह ओता संगीत में भाव, मनो दशाओं और विशेषताओं का आरोपण करता है।

१. ध्वन्यालोकः प्रा० वि० प्रथम - उद्योत, पृ ४०

२. ध्व० प्र० उ० १२ आ.वि.टी. पृ ३६

बुलो से सहमत होते हुए मेयर (Myers) ने चतुर्थ^१ को सर्वाधिक सौन्दर्यसंवेदी कहा है। इनमें से पथम आनन्दवर्धन के शब्दों में शब्दार्थ शासन ज्ञाता है और चतुर्थ सहृदय। यही संगीत की प्रभावशाली और भावसंपृक्त विविधरंगी अभिव्यक्ति को ग्रहण कर सकता है। पुस्तक से संगीत ज्ञान प्राप्त करने वाले को संगीत सौन्दर्य ज्ञात ही रहता है, वह तो सहृदय को ही ज्ञात होता है। आनन्दवर्धन ने इसी मत का प्रतिपादन किया था।^२ सहृदय जब सौन्दर्यानुभूति करता है तो सौन्दर्य उसके व्यक्तित्व का अंग बन जाता है। कला सहृदय के व्यवहार में प्रतिमासित होती है। सहृदय कलाकार के प्रति भी सहानुभूतिपूर्ण होता है।^३

सहृदय के लिए कला वह माणा है जिसमें मानवात्मा अपनी दुनिया के रहस्य उस तक पहुंचाती है।^४

आनन्दवर्धन ने सहृदय की इन विशेषताओं का उद्घाटन नवमशती में किया था। कला के लिए सहृदय की अपेक्षा स्वतः सिद्ध है। सहृदय ही कला का प्रशंसन करता है। अतः सहृदय विषयक आनन्दवर्धन की धारणा कलामात्र के लिए संगत है। यह एक कला मूल्य है।

६.२३ औचित्य का सन्निवेश

आनन्दवर्धन ने औचित्य को प्रतीयमान की प्रतीति के लिए आवश्यक माना है। कला में औचित्य सर्वत्र नियामक तत्त्व है। आनन्दवर्धन

१. द प्रोब्लेम्स आव एस्थेटिक्स, पृ २६६-२६४ एलिसीओ विक्स और मरे क्रीग

२. ध्व० पृ. ३२ प्र० उ० का० ७, आ० वि०

३. आन इन्द्रोठक्शन टू आर्ट एक्टीविटीज, राफा, एल०, पृ २५६

४. आर्ट अण्ड द मेन, हरविन एदमन्, पृ ३४-३५

के बहुत बाद दौमेन्द्र ने औचित्य की परिभाषा, 'उचितस्य भावं औचित्यं' कहकर दी है। औचित्य संगति से उत्पन्न होता है। काव्य के संदर्भ में शब्दार्थ की संगति-चित्र आदि कलाओं में तत्तत् उपादानों की संगति - अवयवों की पारस्परिक संगति तथा पूर्ण के साथ संगति अपेक्षित है। अनुचित प्रयोग भाव ह्रैद का कारण बनता है। सर्गबन्ध अर्थात् महाकाव्य में औचित्य की आवश्यकता बतलाते हुए आनन्दवर्धन ने लिखा है --

‘सर्गबन्धे तु रसतात्पर्यं यथारसमौचित्यं, अन्यथा तु कामचारः’
अर्थात् सर्गबन्ध (महाकाव्य) में रस प्रधान होने पर रस के अनुसार औचित्य होना चाहिए अन्यथा कामचार (स्वतंत्रता) है। न केवल महाकाव्य में वरन् गद्यकाव्यों में औचित्य आवश्यक है --

इतद् यथोक्तमौचित्यमेव तस्या नियामकम् ।

सर्वत्र गद्यबन्धेऽपि हृन्दोनियवर्जिते ॥८॥^१ तु. १८६
अर्थात् यह पूर्व वर्णित औचित्य ही हृन्द के नियम से रहित गद्य रचना में भी सर्वत्र उस संघटना का नियामक होता है। विषयगत औचित्य भी इसमें रहता है। यदि कवि अथवा कविनिबद्ध वक्ता रसभाव से रहित होता हो तो वह स्वतन्त्र है परन्तु रस-भाव से समन्वित वक्ता होने पर तो औचित्य का पालन अनिवार्य है। रस बन्ध का औचित्य सर्वत्र आवश्यक है --

रसबन्धोक्तमौचित्यं भाति सर्वत्र संश्रिता ।

रक्ता विषयापेक्षां तत् किञ्चिद् विमेषवत् ॥९॥^२

१. ध्वन्यालोक : सं० पाठः , चौ० पृ ३५७

२. वही पृ ३५८

अर्थात् रसबन्ध में उक्त (नियमानार्थ प्रतिपादित) औचित्य का आश्रय करनेवाली रचना सर्वत्र (गद्य पद्य दोनों में) शोभित होती है । विषयगत औचित्य की दृष्टि से उसमें कुछ भेद हो जाता है । पद्य के समान गद्य में भी रसबन्धोक्त औचित्य का सर्वत्र आश्रय लेने वाली रचना शोभित होती है । इतना ही नहीं आनन्दवर्धन ने भाव, विभाव अनुभाव आदि के भी औचित्य पर बल दिया है ।

विभाव, (स्थायी) भाव, अनुभाव, संचारी के औचित्य से सुन्दर, वृत्त (ऐतिहासिक) अथवा उत्प्रेक्षित (कालिक) कथा शरीर का निर्माण होता है ।^१

...

१. ध्वन्यालोक : सं० पाठक, चौ० पृ ३५६

अ ङ या य - ७

व्यङ्ग्यत्व : सौन्दर्योपादान

७.१ ध्वनिसिद्धान्त में प्रतिपादित व्यंजक की धारणा कला-सौन्दर्य की व्याख्या के लिए अत्यन्त उपयोगी है। व्यंजक कला-सौन्दर्य की अभिव्यक्ति में सहायक उपादान है। कला मात्र में कृत स्थल विशेषतः उभारकर प्रस्तुत किए जाते हैं। द्रष्टा की कला चेतना इन विशेष बिन्दुओं के चतुर्दिक केन्द्रित हो जाती है। ये प्रमुख बिन्दु संपूर्ण कृति को विशेष अर्थवचा के साथ व्यक्त करते हैं। किंचित ध्यान देने पर ये स्थल व्यंग्य अर्थ (Suggested Meaning) के केन्द्र प्रतीत होंगे। आधुनिक शैलीशास्त्र के अंतर्गत कविता के संदर्भ में इस प्रकार के प्रयोगों को फोरग्राउण्डेड (Foregrounded) प्रयोग कहा जाता है। चित्रकला के संदर्भ में इस प्रक्रिया को प्रमाविता (dominance) कहा गया है।^१ कलाकार अपनी कृति में कतिपय विशेष बिन्दुओं की ओर द्रष्टा का ध्यान आकर्षित करना चाहता है। ये व्यंजक बिन्दु एक प्रकार के प्रकाश केन्द्र के समान कार्य करते हैं जो कृति के अन्य अवयवों को भी विशेष अर्थवचा से युक्त कर देते हैं।

१. Art Activities, Ralph. L. Wickiser, p.91.

७.२ कलाकार परंपरा को तोड़ता है, उससे विपथन करता है। कलाकार का महत्व पूर्वनिश्चित प्रतिमानों को यथावत् पुनः प्रस्तुत करने में नहीं है वरन् उसकी महत्ता इस तथ्य में है कि उसने पूर्वनिश्चित प्रतिमानों से क्या और कितना अप्रत्याशित विपथन किया है,^१ इन विपथनों से क्या विशेषतारु उत्पन्न की है। कला चाहे मूर्ति हो, स्थापत्य अथवा संगीत उसकी अर्थवत्ता के मूल्यांकन हेतु विशिष्ट बिन्दुओं पर ध्यान केन्द्रित करना ही होगा। इन्हीं बिन्दुओं को फोरग्राउंड (Foregrounded) उपादान कहा जाता है। गेस्टन लाची (Gaston Lachaise) निर्मित ब्रॉन्ज की एक स्त्री मूर्ति म्यूजियम आव माहर्न आर्ट, न्यूयार्क में है,^२ इसमें उमार (convexity) को प्रभावित-उपादान के रूप में प्रयुक्त किया गया है। संगीत की रचना में भी अन्य राग के किसी स्वर का समायोजन कलात्मक विपथन होकर विशेष प्रभाव का व्यक्त बन सकता है।

७.३ आधुनिक चित्रकार चित्र पट पर समस्या के रूप में कुछ प्रस्तुत कर दर्शक की चाक्षुष कल्पना को उत्तेजित करता है। यह चित्रसृष्टि अनियमितताओं और अंतर्विरोधों से पूर्ण प्रतीत होती है। इसमें व्याख्या के पारंपरिक सूत्रों (clues) का अभाव होता है। गोम्ब्रिस ने धनवादी रचनाओं के विषय में कहा है -- 'इनमें विपरीत सूत्र (clues) होते हैं जो संगति लगाने के सभी प्रयत्नों का प्रतिरोध करते हैं।'^३ व्याख्या के सरलतम मार्ग का अवलंबन ग्रहण करने वाला द्रष्टा इससे निराश होता है, वह संरचना के उस आंतरिक तल को पाना चाहता है जिससे वाह्यतः प्रतीत होने वाली असंगतता का समाधान हो सके। धनवादी कलाकार का साहित्यिक स्थानी वह कवि है जो वाक्यों का विन्यास इस प्रकार करता

१. A Linguistic guide to Eng. Poetry, G.N. Leech, p.57

२. The Visual Art as human experience, Donald L. Weisman
p.145

३. Art and illusion. p.204

है कि पाठक स्पष्ट व्याख्या के लिए संरचना के आन्तरिक तल तक पहुँचे ।

गोम्ब्रिच^१ (Gombrich) का यह विचार ठीक है कि 'कोई भी चित्र अपनी प्रकृति से ही दर्शक की चाणूष कल्पना के लिए आकर्षण उत्पन्न करता है, इसे समझने के लिए पूरक की आवश्यकता होती है । यही बात कविता के संबंध में भी सच है । कविता अपने रचयिता और पाठक दोनों से पृथक् अस्तित्ववान है । पर जब हम पूछते हैं कि कविता का सात्पर्य क्या है ? तो हमारे मानस में एक व्याख्या करने वाला होता है, तब हमें यह भी सोचना चाहिए कि वह व्याख्या करने वाला कविता में क्या जोड़ता है ।^२ एक सहृदय पाठक उन सभी अर्थवाचकों को स्वीकार करता है जो संगतता के दायरे में होती है, पर संगतता आदि का निर्णय सौन्दर्यात्मक निर्णय-दामता पर निर्भर करता है । अधि द्वारा प्रयुक्त एक उपयुक्त शब्द, चित्रकार द्वारा प्रयुक्त एक लघुबिन्दु अथवा रेखा का सामान्य सा प्रतीत होने वाला एक संपूर्ण कृति को विचित्र अर्थवत् T से भर देता है । डोनाल्ड . एल वीजमैन^३ (Donald . L. Weismann) ने डेविड हैयर 'स (David Hare's) की 'सनराउज' कृति के विवेचन में लिखा है 'ये अवकाश बिन्दु, इनके विशिष्ट आकार तथा स्थान इस कृति के दृश्य संतुलन में महत्वपूर्ण भूमिका प्रस्तुत करते हैं ।'

कन्ट्रास्ट, हारमनी, डिस्कार्ड, आदि चित्रकला में व्यंजक के तौर पर ही प्रयुक्त किए जाते हैं ।

७.४ च्यनिसिद्धान्त में व्यंजक की प्राकल्पना सौन्दर्योत्पादक फोरो ग्राउंडिंग अथवा चित्रकला की शब्दावली में प्रभाविता (Dominance)

१. Art and illusion, p. 204

२. A Linguistic guide to Eng. Poetry Leech, p.220

३. The Visual Arts and human experience p.94

के समतुल्य ही है। फोरग्राउंडिंग क्योंकि कलाकृति के नूतन अर्थ-
आयामों की व्यञ्जना करता है अतः फोरग्राउंडिंग के तत्त्व को व्यञ्जक
कहा जा सकता है। किसी कृति में यह व्यञ्जक उपादान एक भी हो
सकता और अनेक भी। आनंदवर्धन ने कहा है -- 'यद्यपि शरीर-
धारियों में सौन्दर्य की प्रतीति अवयवसंघटना विशेषरूप समुदाय साध्य
होती है फिर भी अन्वय व्यतिरेक से वह अवयवों में मानी जाती है --

‘किन्त्व काव्यानां शरीरिणामिव संस्थानविशेषावाच्छिन्न-
समुदायसाध्यापि चारुत्वप्रतीतिरन्वयव्यतिरेकाम्यां मागेणु कल्पय इति
पदानामपि व्यञ्जकत्वमुक्ते व्यवस्थितो ध्वनि व्यवहारो न विरोधी’

उदाहरण के लिए निम्न लिखित श्लोक का परीक्षण करें --

निःशेषच्युतचंदनं स्तनतटं निर्मृष्टरागो धरो,

नेत्रे दूरमनज्जे पुलकिता तन्वी तवेयं तनुः ।

मिथ्यावादिनि दूति बांधवजनस्याज्ञातपीडागमे,

वापीं स्नातुमितो गतासि न पुनस्तस्याधमस्यान्तिकम् ।

इस उदाहरण में अन्य पद तो व्यञ्जक हैं ही, कर्तुर्य चरण में
प्रयुक्त 'अधम' विशेष व्यञ्जक है। इस 'अधम' पद की सहायता से ही
नायक की सम्पदता प्रकट होती है, उसने दूति से संमोग किंग जोगा गत
भी 'अधम' से ही व्यक्त होता है।

आनंदवर्धन ने माणा के प्रत्येक अवयव में व्यञ्जकत्व प्रतिपादित
किया है पर यह प्रयोक्ता पर निर्भर करता है।

७.५ कविता की माणा दैनिक व्यवहार की माणा से भिन्न होती
है। कवि अपने कथ्य को पाठक तक प्रेषित करने के लिए माणा को
यथार्थ रूप में प्रयुक्त करता है तथा माणा के सभी संभव स्रोतों का
उपयोग कर लेना चाहता है। सामान्यतः कविता में उपलब्ध कठिन शब्द
और बटित वाक्य-विन्यास यादृच्छिक नहीं होते, वरन् कवि की माणा
के सभी संभावित अनुक्रमों (possible sequences) का उपयोग कर

अपनी अनुमति को प्रेषित करने की आकांक्षा के परिणाम होते हैं। कविता में शब्द-प्रयोग की भी यही स्थिति है - कविता भाषा के सामान्य नियमों का अतिक्रमण करती है। कवि देश और काल की सीमा से मुक्त होकर शब्द-चयन करता है। नए कवियों की भाषा में यह स्वच्छन्द शब्द-ग्रहण देखा जा सकता है। रज्जु पाउन्ड और टी०एस० हलियट ने गद्यात्मक संवाद और सामान्य बोलचाल की भाषा का अत्यधिक प्रयोग किया ही है, हिन्दी के नए कवियों में भी वह प्रवृत्ति दिखलाई पड़ती है।

सूक्तधर्मी कवि अनिवार्यतः भाषा का रचनात्मक प्रयोग करता है। कवि विशिष्ट होता है, सामान्य से पलायन करता है इसलिए एक स्तर पर रचनात्मक आवेग को जीर्ण और पारंपरिक काव्य-रीतियों से पलायन कहा जा सकता है। भाषा की सामर्थ्य को पुनः जाग्रत करने के लिए कवि सामयिक भाषा स्त्रोतों का संधान करता है। संभवतः इसीलिए हलियट ने प्रत्येक कविता क्रांति को सामान्य भाषा की ओर प्रत्यावर्तित कहा है।^१ सामान्य भाषा की ओर प्रत्यावर्तित होने के दूरगामी प्रभाव हुए हैं। इस धारणा ने काव्यात्मक भाषा और भाषा के पृथक् होने के पारंपरिक विचार को ध्वस्त किया है। अब कवि काव्यात्मक स्त्रोतों से शब्द-चयन करता है। १९५० की अंग्रेजी कविता में बोलियों के शब्दों का आधिक्य है। भारत की नई कविता, नंगी-मुली पीढ़ी की कविता और कविता में भी गद्य के शब्दों और दैनिक जीवन के अश्लील परिदृश्यों के प्रति आग्रह है।

यदि कवि भाषा की पूर्वतः स्थापित सामर्थ्य का मौलिक प्रयोग करता है और इस सामर्थ्य से आगे जाकर नए स्प्रिण्ग की संभावना

१. The music of Poetry, selected Prose, p 58, Penguin Books, 1953

प्रस्तुत करता तो वह निश्चय ही भाषा का रचनात्मक प्रयोग करता है। हिलन थामस का एक प्रसिद्ध प्रयोग है -- *a quiet age* यह प्रयोग भाषा के सामान्य प्रयोगों से भिन्न है। थामस ने *quiet* को कालवाचक संज्ञा के रूप में प्रयुक्त किया है। *a quiet age*, *a quiet minute* आदि सामान्य प्रयोग हो सकते हैं, पर *a quiet age* में भाषा के सामान्य नियम को भंग किया गया है।

कवि नूतन शब्दों का आविष्कार करके, वाक्य-विन्यास में वैचित्र्य उत्पन्न करके, भाषा के परंपरागत मार्ग से विपथन करता है। कभी कवि भाषा की सामान्य पृष्ठभूमि में किसी प्रयोग को विशेष दीपित के साथ इस प्रकार प्रस्तुत करता है कि पाठक का ध्यान इसी प्रयोग पर केन्द्रित हो जाए। काव्य-भाषा के आधुनिक अध्ययन में इसे फौरग्राउन्डिंग^१ कहा जाता है। यह फौरग्राउन्डिंग भाषा के किसी भी अवयव का हो सकता है अथवा वाक्य विन्यास द्वारा भी इस प्रकार का प्रभाव उत्पन्न किया जा सकता है।

आनंदवर्धन ने इस दृष्टि से कविता की भाषा पर विचार किया है। आधुनिक काव्य भाषाविद् इस सत्य को स्वीकारते हैं कि कविता तथ्य कथन नहीं है। कविता शब्दों के वाच्यार्थ तक नहीं होती, कविता के कथ्य तक पहुंचने के लिए, उस अर्थ को पहचानना होगा जो कविता के शब्दों द्वारा व्यंजित^२ होता है, यह अर्थ संरक्षा के गहनतम तल से उद्भूत होता है। इस अर्थ को प्रेषित करने के लिए ही कवि प्रयत्न करता है, इस प्रयत्न की प्रक्रिया में भाषा के पहले से स्थापित प्रतिमान टूटते हैं, नए स्थापित होते हैं। इसी प्रक्रिया में कवि विशेष प्रयोग करता है जो पारंपरिक भाषिक पृष्ठभूमि में नूतन और विचित्र प्रतीत होते हुए कम्त्कार के आधार बनते हैं।

१. A Linguistic guide to English Poetry,

Geoffrey N. Leach / p 56

२. Poetry From Statement to Meaning • B. A. J. and Matchett.
p. 52

७.६ आनंदवर्धन की मान्यता के अनुसार कवि की अनुमति ही प्रतीयमान अर्थ का रूप धारण करती है, अतः वही कथ्य (content) है। तब कवि को शब्द, और अर्थ का चयन इस प्रकार करना चाहिए कि प्रतीयमान अनुमति व्यंजित हो सके। इस चयन-प्रयत्न में कवि को भाषा के विभिन्न अवयवों को विशेष रूप में प्रयुक्त करना पड़ता है। नई शब्दावली में, उसे अपने प्रयोग को कविता की भाषामूमि के अग्रभाग में अथवा मुख्य भाग में उभारकर प्रयुक्त करना होगा। यह प्रयोग प्रतीयमान अर्थ का केन्द्र होगा, इसके द्वारा प्रतीयमान के सौन्दर्य को हृदयंगम किया जा सकेगा। आनंदवर्धन के अनुसार कविता के किसी भी अंश में व्यंजकत्व रह सकता है, संज्ञा, क्रिया, निपात आदि विशेष अर्थ सौन्दर्य की व्यंजना कर सकते हैं। यदि किसी काव्य में अनेक अवयवों का व्यंजकत्व हो तो फिर उसके सौन्दर्य का कहना ही क्या --

‘एवंविधस्य व्यंजकमयस्त्वे च घटमाने काव्यस्य सर्वातिशायिनी बन्धच्छाया समुन्मीलति। यत्र हि व्यंग्यावभासिनः पदस्यैकस्यैव तावदाविर्भावस्त्रापि काव्ये कापि बन्धच्छाया किमुत यत्र तेषां बहूनां समवायः’

कृत् प्रत्यय, तद्धित और वक्त्र के व्यंजकत्व का उदाहरण महर्षि व्यास रचित निम्नलिखित श्लोक दिया गया है।

अतिश्रान्तसुताः कालाः प्रत्युपस्थितदारुणाः।

श्वः श्वः पापीयदिवसा पृथिवी गतयावना ॥

अब वाक्य के अवयवीभूत सुबन्तादि का पृथक् पृथक् व्यंजकत्व-कविता के संदर्भ में उनका प्रयोग महत्त्व प्रदर्शित करने के लिए - प्रदर्शित किया जा रहा है। अवयवों के व्यंजकत्व का पूर्ण विवेक भी आनंदवर्धन ने किया है --

७.७ 'सुबन्त' का व्यञ्जकत्व

सुबन्त और तिङन्त संस्कृत व्याकरण के अनुसार पदसंज्ञक हैं। इस प्रकार का विधान करने वाला पाणिनी का सूत्र 'सुपतिङन्तं पदम्' १।१।१४ है। सुप् प्रत्यय जिनके अंत में^१ उन्हें 'सुबन्त' तथा तिङ् जिनके अंत में ही उसे तिङन्त कहते हैं। प्रातिपादिक में 'सु' आदि विभक्तियाँ लगती हैं। प्रत्ययमिन्न, धातुमिन्न तथा ऋयुक्त सत्त्व प्रातिपादिक है। 'कृत्ताहितसमासाश्च' सूत्र से कृदन्त लङित और समास की भी प्रातिपादिक संज्ञा होती है। प्रातिपादिक संज्ञा का फल 'सु' आ.....' आदि विभक्तियों की प्राप्ति है। 'सु' आदि २१ प्रत्यय हैं। प्रथम 'सु' है अंतिम सुप। इससे प्रत्याहार बना सुप। प्रथमा आदि सात विभक्तियाँ हैं, इनके तीन-तीन वचन के अनुसार इक्कीस रूप होते हैं, इसीलिए २१ प्रत्यय हैं। सूत्र प्रत्ययः ३।१।१। के द्वारा 'सु' आदि की प्रत्यय संज्ञा होती है।

'सुबन्त' संज्ञा शब्द होते हैं, ये किसी सत्त्व को व्यक्त करते हैं, जब विशेषण होते हैं तो संज्ञा शब्दों के अनुसार ही चलते हैं।

'सुबन्त' में इस प्रकार दो रूपिम होते हैं -- एक मुक्त (Free) और दूसरा बद्ध (Bound)। बद्ध रूपिम की सहायता से मुक्त रूपि के अर्थ में विशेषताएँ उत्पन्न हो जाती हैं। इस प्रकार दो रूपियों के योग से $21 \times 7 = 147$ के निश्चित नियमों से व्युत्पन्न रूप सुबन्त है और इसका कार्यफल मुक्त रूपिम जैसा ही होता है। संस्कृत में वस्तुतः प्रयोगात्मक भाषाओं जैसे रूपिम नहीं होते। प्रातिपादिक और प्रत्यय, आधारभूत रूपिम है पर प्रयोग न तो प्रातिपादिक का होता न प्रत्यय का। दोनों के योग से पद बनता है और वही प्रयोगार्ह है। प्रातिपादिक के पद बनने में निश्चित नियमों के अनुसार अनेक रूप-स्वनिमित्त (morphophonemes) परिवर्तन होते हैं। अतः सुबन्त का व्यञ्जकत्व

अर्थात् कविता के अर्थ की दृष्टि से कार्यफलन रूपिण से अगले स्तर का है ।
आनंदवर्धन ने सुबन्त के व्यञ्जकत्व का निम्नलिखित उदाहरण दिया है --

तालेः शिञ्जक्लकसुमगैः कान्तया नर्तितो मे ।

यामभ्यास्ते दिक्सविगमे नीलकण्ठः सुहृद्वः ॥

(मेरी प्रियतमा द्वारा क्लय के मंकारों से सुन्दर तालियाँ
बजाकर नचाया गया तुम्हारा मित्र मयूर सन्ध्या काल में जिस (वासयष्टि)
पर बैठता है।)

इसमें 'तालेः' सुबन्त का व्यञ्जकत्व कहा गया है । तालेः, ताल
का बहुवचन है, अर्थात् अनेक विध, अतुरता पूर्ण तालों से । इस प्रकार के
कथन से प्रिया की चातुर्य वैविध्य जनित मंगिमाओं के स्मरण से विप्रलम्भ
का उदीपन होता है । अभिनव ने इसकी व्याख्या में लिखा है --

'तालेरिति बहुवचनमनेकविधं वैदग्ध्यं च्यनत् विप्रलम्भोदीपकतामेति'

७.८ तिहन्त (क्रिया पद) का व्यञ्जकत्व

क्रिया, भाषा की विशेषता होती है, भाषा के प्रयोग -
वैशिष्ट्य का उद्घाटन क्रिया-प्रयोग से होता है, क्रिया पदों का समुचित
प्रयोग काव्य में अपूर्व चमत्कार उत्पन्न करता है, कवि के हृदगत भावों
की संपूर्ण छटाएँ क्रिया पद के सम्यक् प्रयोग से विकीर्ण होती हैं, संस्कृत
व्याकरण क्रिया पद को तिहन्त कहता है, क्योंकि भू आदि क्रिया रूपों
में 'ति' आदि प्रत्यय लगते हैं, 'ति' आदि जिनके अंत में हैं, वे ही
तिहन्त हैं, काव्यशास्त्र के सभी आचार्यों ने तिहन्त प्रयोग की महत्ता पर
सोदाहरण विचार किया है ।

आचार्य आनंदवर्धन ने व्यञ्जना के प्रसंग में, कुन्तक ने कृता के
संदर्भ में और दामोदर ने अचिंत्य चर्चा में क्रियापद के वैशिष्ट्य पर समुचित
चर्चा की है ।

१. सुप्तिहन्त पदम्

आनंदवर्धन ने लिखा है : 'सुबादि (संज्ञा आदि) का पृथक-पृथक तथा समवेत रूप में व्यञ्जकत्व महाकवियों की कृतियों में उपलब्ध होता है १ 'सुबादि' में क्रिया पद का भी संग्रह है. स्वयं आचार्य ने क्रियापद के व्यञ्जकत्व के विषय में लिखा है :

तिष्ठन्तस्य यथा:-

अपसर रोदितुमेव निमित्तं मा पुंसय ह्ये अदिणी मे ।

दर्शनमात्रोन्मत्ताभ्यां याम्यां नव हृदयैर्वर्षं न ज्ञातम् ॥^२

(दूर हटो (अपसर) रोने के लिए ही (रादितुमेव) बने (निमित्त) मेरे अमागे नेत्रों (ह्ये अदिणी मे) को विकसित मत करो. तुम्हारे दर्शन मात्र से उन्मत्त (दर्शनमात्रोन्मत्ताभ्यां तव) जिन्होंने (नेत्रों ने) तुम्हारे कैसे हृदय (हृदयैर्वर्षं) को न जाना)

उपर्युक्त काव्य पंक्तियों में क्रियापदों - 'अपसर' तथा 'मा पुंसय' का ही विशेष चमत्कार है - नायिका की हृदयत् हँसियाँ हँसी पदों से व्यक्त होती है । 'मा पुंसय' क्रियापद यह भी व्यंजित करता कि नायक के प्रति नायिका का इतना अनुराग है कि नायक के दर्शन मात्र से नायिका के नेत्र खिल उठते हैं, अब भी, नायक का दोष जानकर भी नायिका के नेत्र उसे देखकर अनायास ही विकच हो उठते हैं, तभी उसे नायक का हस्त स्मरण हो आता है और वह कह उठती है -- 'अपसर' आदि। इस प्रकार इन काव्यपंक्तियों का चमत्कार इन क्रियापदों के प्रयोग में निहित है । आचार्य आनंदवर्धन ने एक और उदाहरण दिया है, जिसमें क्रियापदों के द्वारा संमोग शृंगार की व्यंजना हुई है --

१. एषां च सुबादीनामेकैकशः समुदितानां च व्यञ्जकत्व महाकवीनां प्रबन्धेषु प्रायेण दृश्यते -- ध्वन्यालोकः, तृ० उ०, पृ २६८

२. ध्वन्यालोकः, तृ ० उ० पृ २७५

मा पन्थानं रूपः अपेहि बालक अहो असि अह्नीकः ।

वर्य निरिच्छाः शून्यगृहं रक्षितव्यं नः ॥^१

‘रे नासमक रास्ता मत रोको, हटो, अहो, तुम तो निर्लज्ज हो । हम परतन्त्र हैं क्योंकि हमें अपने सुने घर की रखवाली करनी है ।’

इसकी व्याख्या में अभिनव ने कहा है -- ‘इत्यत्रापेहीति तिहन्तामिदं ध्वनितित्वं तावदप्रौढो लोकमध्ये यदेवं प्रकाशयसि । अस्ति तु संकेतस्थानं शून्यगृहं तत्रैव आगन्तव्यमिति ।

यहां ‘अपेहि’ का व्यञ्जकत्व बतलाया गया है । अपेहि क्रिया पद है ‘जाओ घर सुना है वहीं जाना’ । ‘जाओ’ के साथ यह भी कह दिया गया है कि मेरे गृह में कोई नहीं है अतः वहीं जाना । परन्तु मुझे तो इसमें ‘अपेहि’ की अपेक्षा ‘शून्यगृहं’ ‘मामक रक्षाणीयं’ अधिक व्यञ्जक लगता है । कैसे ‘अपेहि’ में ‘जाओ, अभी तो जाओ’ का भाव है जो ‘फिर जाना’ व्यञ्जना करता है । यहां पद परस्पर व्यञ्जकत्व में सहायक हैं ।

७.६ कारक का व्यञ्जकत्व

अन्यत्र वृज बालक स्नान्तीं किं मां ब्रलोक्य ।

मो जायामीरुकाणां तटं विव्रण होई ॥

अभिनव ने लिखा है -- ‘अन्यत्र वृज बाल’ अप्रौढ बड़े स्नान्तीं मां किं प्रकर्षणालोकस्तेतत् । मो इति सोत्पुण्ड्रमाह्वनम् । जायामीरुकाणां सम्बन्धितमेव न भवति । अत्र जायातो ये मीरवः तेषाम् स्तत्स्थानम् इति दूरापेतः सम्बन्ध इत्यनेन सम्बन्धेर्भ्यांतिशयः प्रच्छन्नकामिन्याभिव्यक्तः’

‘हे अग्रीह बुद्धि वाले बाल अन्यत्र जले जाओ, स्नान करती हुई मुझे क्यों घूर कर देखता है, और पत्नी से डरने वालों का यह तट नहीं होता, अर्थात् पत्नी से डरने वाला यहाँ नहीं आता । ‘घूरने वालों का’ इस वाक्यार्थ सम्बन्ध से प्रच्छन्न कामिनी ने हँस्यातिशय व्यक्त किया है । व्यंग्य है ‘तुम पत्नी से डरने वाले हो’ और यह ‘कारक’ विभक्ति ‘का’ द्वारा व्यक्त है ।

इसी पद में ‘जायामीरुकाणा’ में तद्धित प्रत्यय ‘क’ का व्यञ्जकत्व भी दिखाया गया है । यह प्रत्यय अक्लातिशयार्थ में प्रयुक्त हुआ है । यह बुद्ध रूपिण का व्यञ्जकत्व है । इस रूपिण ने अर्थ में क्षमत्कार उत्पन्न किया है । ‘जायामीरु’ अपनी ही स्त्री में प्रेमबद्ध होने वाला कायर, मीरु, कुत्सित अक्ला का पात्र है । अम्बिव ने इसमें सपरिहास आह्वान माना है ।

वृत्ति के अनुकूल योजना करने पर समास भी व्यञ्जक होते हैं ।

७.१० निपात का व्यञ्जकत्व

किसी भी भाषिक व्यवस्था में निपात एक महत्वपूर्ण संरचना संबंधी तत्त्व है -- भारतीय आर्य भाषाओं में निपात के विविध प्रयोग सुरक्षित हैं. ऋग्वेद के प्राचीनतम मंडलों की भाषा से लेकर आर्य भाषा के आधुनिकतम अयोगात्मक रूप में भी निपात का निरवच्छिन्न प्रयोग मिलता है, प्रायः देखा जाता है कि निपात के सम्यक् प्रयोग से वाक्य में अपूर्व क्षमत्कार उत्पन्न हो जाता है, इसके विपरीत निपात का अविचारित प्रयोग वक्ता के अभिप्राय को ही भ्रष्ट कर देता है. अर्थ की दृष्टि से निपात का महत्व असादिग्य है, स्वयं अर्थ हीन होते हुए भी निपात में अर्थ क्षमत्कार उत्पन्न करने की शक्ति है, इस दृष्टि से निपात बद्ध रूपिण (Bound Morpheme) है, अर्थात् अन्य रूपिण के साथ प्रयुक्त होकर ही निपात - क्षमत्कारोत्पत्ति का साधन बन सकता है, उसका स्वयं कोई अर्थ नहीं होता, प्रसंगानुकूल उसमें

अर्थशक्ति उत्पन्न होती है। अन्य रूपियों के सान्निध्य से प्रकाशित होकर वह वक्ता के अभिप्राय को अभिव्यक्त करने में समर्थ होता है।

पाणिनि ने अष्टाध्यायी में 'निपात' का भी विवेचन किया है। उससे 'निपात' की व्याकरणिक सत्ता का स्पष्टिकरण होता है। संपूर्ण पाणिनि अष्टाध्यायी की विशेषता है कि उसमें परिमाणार्थ कहीं नहीं दी गई है। जैसा कुछ भाषा में घटित होता है, वही कहा गया है। 'निपात' के संदर्भ में निम्नलिखित सूत्र कहा गया है :

‘आदयो सत्वे’^१

जब 'बे' आदि किसी सत्त्व को व्यक्त नहीं करते तब उनकी संज्ञा निपात होती है। इस सूत्र में 'निपात' संज्ञा का ग्रहण इससे पूर्व के अधिकार सूत्र से होता है :

‘प्राग्रीश्वरान्निपाताः’^२

‘बे’, ‘बा’, ‘हे’, एव, एवम्, नूनम्, शश्वत्, युगपत्, मूयस्, सुपत्, कूपत्, कुक्षित्, नेत्, चैत्, यत्र, तत्र, काञ्चित्, नह, हन्त, नाकिस्, न-किस्, आकीस्, माद्, नम्, यावत्, तावत्, वीणद्, स्वाहा, ओस्, तुम्, तथापि, स्तु, क्ति, अय, आदि के अतिरिक्त ‘अ’, ‘ओ’ इ ई उ ऋ ए ऐ औ औ, जब संयोजकों के कार्यफलन में प्रयुक्त होते हैं तब विविध भावों की अभिव्यक्ति करते हैं तथा इनका कार्यफलन सामान्य स्वरों से भिन्न होता है।

‘अ’ आदि रूपिषु भी निपात संज्ञक हैं जब वे किसी सत्त्व को व्यक्त नहीं करते :

‘प्रादयः’^३

१. पाणिनि अष्टाध्यायी, वात्स्य १ बी.के. १ सी.एच. फौर पृ १६३-१६३
स्स.सी.क्यु.

२. वही

३. वही पृ १६३

‘प्रवृ’ में ‘प्र’, ‘परा’, ‘अप’, ‘सस्’ ‘अनु’, ‘अव’, निस्, दुस्, वि, आद्, नि, अधि, अपि, अति, सु, उत्, अमि, प्रति, परि और उप का ग्रहण किया गया है। इनका पृथक् परिगणन इसलिये किया गया है कि ये क्रिया के योग में उपसर्ग भी कहलाते हैं जब कि ‘व’ आदि उपसर्ग कभी नहीं होते।

किन्तु यही तत्त्व जब किसी सत्त्व (वस्तु) का बोध कराते हैं तब इनकी निपात संज्ञा नहीं होती। एक ही स्वर से मुक्त निपात, प्रगृह्य कहलाता है। आद् इसका अपवाद है, अर्थात् आद् निपात है, इसमें एक ही स्वर भी है पर इसकी प्रगृह्य संज्ञा नहीं है।

निपातः एकाच् आद् (प्रगृह्यम्)

‘प्रगृह्य’ कहने का फल यह है कि तब इन पर सन्धि के नियम प्रयोगाई नहीं होते। अन्यथा प्रगृह्य भी निपात ही है। आद् को प्रगृह्य न कहने के भी चार फल हैं १. संज्ञाओं और विशेषणों के साथ प्रयुक्त होकर यह *diminutive* तत्त्व का कार्य संपादित करता है। आद् में ‘द्’ इत् संज्ञक है, अतः आ+उष्णम् = औष्णम् (थोड़ा गर्म)।

इस उदाहरण में सन्धि कार्य हुआ है। यदि आद् को प्रगृह्य कहा जाता तो यह संधि नहीं हो सकती थी। २. आद्, क्रियाओं^१ साथ पूर्वसर्ग के रूप में भी प्रयुक्त होता है तब यह ‘निकटता’ का भाव व्यक्त करता है।

आ+गम् = आगम्, अ + इहि = इहि

३. सीमा व्यक्त करने के अर्थ में भी ‘आद्’ का प्रयोग होता है : आजन्मन् = जन्म से ही। ४. अतिरिक्त सीमा (मर्यादा) व्यक्त करने के लिए भी ‘आद्’ प्रयुक्त होता है : आभ्ययनात् = जब तक पठन प्रारंभ होता है। उपर्युक्त चार अर्थों के अतिरिक्त जब ‘आ’ का प्रयोग होता है तो वह प्रगृह्य ही कहलाता है, जैसे दुःख की अभिव्यक्ति में - ‘आ एवं किंतासीत्’ अथवा आ एवं मन्थसे आदि प्रयोगों में ‘आ’ प्रगृह्य ही है - अतः संधि

कार्य नहीं हुआ है ।

निपात भी अव्यय ही है - उनका रूप सदैव एक सा रहता है ।
महर्षि यास्क ने उपसर्गों का निपात^१ पृथक् परिगणन किया है :

‘उपसर्ग निपाताश्च’

यह इसीलिए कि उपसर्ग क्रिया के योग में होते हैं, निपात का ऐसा उपयोग नहीं हो सकता । अतएव निपात एक व्याकरणिक तत्त्व है ,
अर्थनिर्धारण में इसका विशेष महत्व है । भारतीय-काव्यशास्त्र-परंपरा
के तीन प्रमुख संप्रदायों ने निपात प्रयोग का महत्व बतलाया है । यहाँ
इन संप्रदायों के तत्संबंधित प्रसंग दिए जा रहे हैं ।

ध्वन्यालोक के तृतीय उद्योत में व्यंजक की दृष्टि से विचार करते
हुए इस माणिक अवयव (निपात) की व्यंजकता भी स्पष्ट की गई है ।
आनंदवर्धन ने निपातिक व्यंजकत्व का निम्नलिखित उदाहरण दिया है --

अयमेकपदे तथा वियोगः प्रियया चोपनतः सुदुःसहो मे ।

नववारिधरोदयादहोमिर्मलितव्यं च निरातपत्वरम्यैः ॥

(एक साथ ही उस (हृदयेश्वरी) प्रिया के साथ यह असह्य
वियोग आ पड़ा और उस पर नए बादलों के उमड़ आने से आतपरहित मनोहर
(वर्णा के) दिन होने लगा । (अब यह सब कैसे सहा जायगा) ।)
उपर्युक्त उद्धरण में निपात^२ के का दो बार प्रयोग हुआ है - वियोग के
साथ वर्णा के मनहर दिन आ गए हैं - यहाँ ये दो निपात विप्रलम्भ शृंगार
को व्यक्त करते हैं ।

मुहुरन्मुतिसंवृताधरोष्ठं प्रतिषेधाक्षरविस्तवामिरामम् ।

मुक्तसविवर्ति पद्मस्तादयाः कथमप्युन्नमितं न चुम्बितं तु ॥^१

(बार बार अंगुलियों से ढके हुए अधरोष्ठ वाला और निषेधपरक शब्दों की विकलता से मनोहर तथा कन्धे की और मुटा हुआ सुन्दर पलकों वाली (प्रियतमा शकुन्तला) का मुख किसी प्रकार ऊपर उठा तो लिया गया परन्तु झूम नहीं पाया ।)

यहाँ तु निपात है - इससे न झूमने के कारण उत्पन्न पश्चात्ताप की भावना तथा चुम्बन कर सकने से उत्पन्न कृतकृत्यता के भाव व्यंजित हो रहे हैं । निपात धोतक ही होते हैं, जो अर्थ उनके कारण व्यक्त होता है - निपात उसके वाचक नहीं होते । वैयाकरण भी निपातों को धोतक ही मानते हैं --

‘धोतकाः प्रादयो येन निपाताश्चादयो यथा’ वै० मु०
अर्थों के प्रति निपातों का धोतकत्व प्रसिद्ध है, इसीलिए आनंदवर्धन ने कहा है :

‘निपातानां प्रसिद्धमपीह धोतकत्वं रसापेक्षया उक्तमिति द्रष्टव्यम्’^१
यह आवश्यक नहीं है कि एक ही निपात का प्रयोग हो । रस के अनुरूप होने पर दो तीन निपातों का एक साथ प्रयोग भी हो सकता है, जैसे :

‘बहो बतासि स्पृहणीयवीर्यः’^२ ?

(बहा, तूम स्पृहणीय पराक्रम वाले हो ।)

उपर्युक्त उद्धरण में दो निपात ‘बहो’ और ‘बत’ हैं, इनसे कामदेव के पराक्रम के अलौकिकत्व की व्यंजना होती है । अनेक निपातों के प्रयोग का एक और उदाहरण आनंदवर्धन ने दिया है :

ये जीवन्ति न मान्ति ये स्वकपुणि प्रीत्या प्रनृत्यन्ति ये,
प्रस्यन्दिप्रमदाश्रवः पुलकिता दृष्टे मुणिन्युजिते ।

हा धिक् कष्टमहो क्व याभि शरणं तेषां जनानां कृत,
नीतानां प्रत्यं शठेन विधिता साधुदिग्गः पुण्यता ॥^३

१. ध्वन्यालोक, तु.उ. पृ २७७

२. वही, पृ २८०

३. वही, पृ २८१

(जो गुणीजनों की वृद्धि देखकर जीते हैं - जो अपने शरीर में फूले नहीं समाते, जो आनंद से नृत्य करने लगते हैं, जिनका शरीर रोमांचित हो उठता है, हा धिक्कार है सज्जन पुरुषों के दवेणियों का पोषण करने वाले दुष्ट देव ने उनका अत्यन्त विनाश कर दिया है, उनके लिए मैं किसी शरण में जाऊँ ।) इस उद्धरण में 'हा' और धिक् ये दो निपात हैं इनके कारण विधि की असमीप्यकारिता और गुणियों की अभिवृद्धि से प्रसन्नता अनुभव करने वाले महापुरुषों का स्ताघातिशय व्यक्त होता है ।

भाषा के लघुतम अवयव के कुशल प्रयोग से भी काव्य में अभित चमत्कार उत्पन्न हो सकता है । निपात जनित चमत्कार को वक्रोक्ति-सिद्धान्त के स्थापक आचार्य कुन्तक ने निपात वक्रता कहा है । उन्होंने भी 'वन्ध्यालोककार उद्धृत 'मुसमसविवर्ति पक्षलाप्या ... ' आदि में 'तु' के प्रयोग का वैशिष्ट्य दिखलाया है, इसके अतिरिक्त कुन्तक ने एक और उदाहरण दिया है --

वैदेही तु कथं मविष्यति ,

हा हा हा देवि धीरा मव ।

यहाँ भी 'तु' निपात है - वैदेही तो स्वयं इतनी कोमल है - उसका क्या होगा ? इस प्रकार 'तु' शब्द राम की व्यथा को और भी प्रगाढ़ कर देता है ।

कुन्तक की प्रतिमा के संबंध में डा० नगेन्द्र ने लिखा है : 'वे शब्दार्थ के सूक्ष्म रहस्यों से सर्वथा अवगत थे - अतएव उन्होंने बड़े विज्ञान रूप में यह प्रतिपादित किया है कि प्रतिभावान् कवि शब्दार्थ के छोटे से छोटे अवयवों में वक्रता का प्रयोग कर अपने वाक्यों को चमत्कारपूर्ण बना देता है । यह कार्य प्रतिमा के लिए इतना सहज होता है कि एक ही वाक्य में अनेक वक्रता - भेदों का प्रयोग अनायास ही हो जाता है ।'^१

श्रीचित्त्यसिद्धान्त के प्रस्तोता आचार्य दामेन्द्र ने भी माणा के इस लघुत्व अवयव निपात के प्रयोग श्रीचित्त्य की चर्चा की है, निपात श्रीचित्त्य को प्रदर्शित करने के लिये यह कारिका कही गई है :

उचितस्थानविन्यस्तैर्निपातैर्यसंगतिः ।

उपादेयैर्मवत्येव सचिवैरिव निश्क्ता ॥२५॥^१

उपादेय और उचित स्थान पर प्रयुक्त निपात से अर्थसंगति होती, है, जैसे अच्छे मन्त्रियों की सहायता से अर्थ संगति निश्चित होती है अर्थात् अर्थकोण अक्षय होता है । इस कारिका में दो बातों पर बल दिया गया है १. निपात का प्रयोग उचित स्थान पर ही स्पृहणीय है । २. इससे अर्थ संगति होती है । अर्थ असंदिग्ध होता है :

‘काव्यार्थस्य संगतिरसन्निग्धा भवति ।’^२

दामेन्द्र ने निपात के उचित एवं उपादेय प्रयोग को प्रदर्शित करने के लिए स्वरचित ‘मुनिमतमीमांसा’ रचना से निम्नलिखित श्लोक उद्धृत किया है :

सर्वे स्वर्गसुखार्थिनः कृतशक्तैः प्राज्यैर्यजनो जहा-

स्तेषां नगकपुरे प्रयाति विपुलः काली दण्डार्थं च तत् ।

दण्डो पुण्यधो स्थितिर्न तु यथा वेश्यागृहे कामिनां

तस्मान्मोक्षसुखं समाश्रयत मोः ? सत्यं च नित्यं च यत् ॥

(स्वर्गसुख चाहनेवाले सभी मूर्ख सैकड़ों यज्ञ करके स्वर्ग जाते हैं और बहुत दिनों तक वहाँ वास भी करते हैं, परन्तु पुण्य चुक जाने पर उसी तरह वहाँ से लदेह दिए जाते हैं जैसे धन समाप्त हो जाने पर वेश्यागृहों से कामुक पुरुष । इसलिये हे मूर्खों ? मोक्ष सुख की ही कामना करो, जो कि सत्य भी है और नित्य भी ।)

१. श्रीचित्त्य विचर्चा, दामेन्द्र, चौखम्बा, पृ १४०

२. वही

उपर्युक्त उद्धरण में स्वर्ग सुख को वैश्यामोग की भाँति विरस एवं ब्रथायी कहा गया है तथा मौदा सुख की स्थायिता और सत्यता व्यक्त की गई है। यह अभिव्यक्ति 'च' निपात के प्रयोग से समर्थ हुई है 'सत्यं च नित्यं च यत्'

दोमेन्द्र की एक विशेषता यह है कि वे केवल औचित्य का ही उदाहरण नहीं देते वरन् तुलना के लिए अनुचित प्रयोग का उदाहरण भी देते हैं। निपात के अनुचित प्रयोग का उदाहरण दोमेन्द्र ने निम्नलिखित उदाहरण दिया है :

देवो जानाति सर्वं यदपि च तदपि ब्रूमहे नीतिनिष्ठं,
साद्धं सन्धाय जालान्तरधरणिमुखा निवृत्तो बाण्येन ।
स्नेहानुच्छिन्धि मिन्धि प्रतिदिनमयशो रुन्धि विश्वं यशोभिः
सौदन्धन्मैस्त्रायां परिकृत्य करं किञ्च विश्वम्परायाम् ॥

(हे राजन । यद्यपि आप स्वयं ही सब जानते हैं फिर भी हम लोग कुछ नीतिपूर्ण बातें श्रीमान् की सेवा में रख रहे हैं, बन्धुसदृश जालधरराज के साथ संधि करके शांति स्थापित कर लीजिए और फिर स्नेहों को मार मगाइये, अयश से मुक्ति पाइये, यश का विस्तार कीजिए समुद्रमैस्त्रा महित पृथ्वी से कर ग्रहण कीजिए ।) १

उपर्युक्त उद्धरण में 'यदपि' और तदपि पर, समुच्चय योग्य नहीं है, ऐसी स्थिति में उनके बीच 'च' का प्रयोग उचित नहीं है। इसके औचित्य की तुलना दोमेन्द्र ने 'मोज' में निर्मत्रित बहुत से सज्जनों के बीच हिय कर बैठा हुआ, बाद में पहचाने जाने पर सज्जा से विनम्र होकर धृष्ट जन औचित्य को व्यक्त करता है :

'निरर्थक एव निरुपयोगश्चकारः प्रतप्तोत्सव बहुजन मोजनपद्मताव-
परिज्ञातः स्वयमिव मध्ये समुपविष्टः पश्चादभिव्यक्तः परं तज्जादुर्मना
औचित्यं प्रतनोति ।' २

१. औचित्य विवर्ध, दोमेन्द्र, चौखंबा, पृ १४२

२. वही, पृ. १४३

जैसे निपात का समुचित प्रयोग काव्य को सौन्दर्य से युक्त कर देता है वैसे ही रंग का एक बिन्दु संपूर्ण चित्र को, एक स्वर संपूर्ण गीत को अपूर्व सौन्दर्य से युक्त कर देता है ।

७.११ उपसर्ग का व्यञ्जकत्व

उपसर्गों के उचित प्रयोग से भी काव्य वस्तु में चमत्कार उत्पन्न होता है । उपसर्ग भी काव्यात्मक संरचना के सत्व (Entity) हैं - उनसे उत्पन्न चमत्कार को प्रकट करने के लिए आनंदवर्धन ने निम्नलिखित उदाहरण दिया है --

नीबाराः शुकगर्भकोटरमुत्तम्रष्टास्तरुणामघः ।

प्रस्निग्धाः क्वचिदिह्गुदीफलामिदः सूच्यन्त र्वोपलाः ।

विश्वासीपगमादमिन्नगतयः शब्दं सहन्ते मृगा-

स्तोयाधारपथाश्च वल्कलशिशानिष्यन्दलेखांकिताः ।।

(शुकयुक्त कोटरों के मुँह से गिरे हुए नीवारकण वृक्षाओं के नीचे बिखरे पड़े हैं । कहीं-कहीं चिन्ने पत्थर हैं जो इस बात की सूचना देते हैं कि उनसे हंगुदीफल तोड़ने का काम लिया जाता है । सर्वथा आश्वस्त होने से, आने वालों के शब्द को सुनकर भी मृगों की गति में कोई परिवर्तन नहीं होता है और जलाशयों के मार्ग वल्कलवस्त्रों से टपकती हुई बूंदों से रेखांकित है ।)

उपर्युक्त उदाहरण में 'प्रस्निग्धाः' में 'प्र' उपसर्ग है । यह स्निग्धता के प्रकर्ष को सूचित करता हुआ हंगुदीफलों की सरसता का प्रतीक है, आक्रम के सौन्दर्यातिशय को व्यक्त करता है । एक साथ अनेक उपसर्गों का प्रयोग भी रसामिव्यक्ति के अनुकूल होने से निर्दोष है ।

'मनुष्यवृत्त्या समुपाचरन्तम्' यहाँ सम् + उप + आह् इन तीन उपसर्गों का प्रयोग मगवान के लोकग्रहेच्छा के अतिशय का अभिव्यक्त है ।

७.१२ काल का व्यङ्ग्यत्व

समविणमनिविशिताः समन्ततो मन्दमन्दसंचाराः ।

आचिरादमविष्यन्ति पन्थानो मनोरथानामपि दुर्लभ्या ॥

(सम-विणम की विशेषता से रहित से अत्यन्त मन्दसंचारयुक्त सारे मार्ग शीघ्र ही मनोरथ से भी अगम्य हो जायेंगे ।)

यहाँ 'मविष्यन्ति' (हो जायेंगे) में 'प्रत्यय काल विशेष का अभिधान करने वाला है - यह गाथार्थ प्रवास विप्रलम्भ शृंगार के विभाव के रूप में विभाव्यमान होकर रसवान् हो जाता है । यहाँ अत्ययास की व्यङ्ग्यता है । कहीं प्रकृत्यांश भी व्यङ्ग्य हो जाता है --

तद्वोहं नमिच्छि मन्दिरमिदं लब्धावगाहं दिवः

सा धनुर्जती चरन्ति करिणामैता प्लामा घटाः ।

स दृष्टो मुसलध्वनिः क्लामिदं संगीतकं योषिता-

माश्चर्यं दिक्सैर्दिषोऽयमियतीं भूमिं समारोपिता ॥

यहाँ दिनों में (दिक्सैः) प्रकृत्यांश ही धोतक है ।

(वह टूटी - फूटी दीवारों का घर, और (कहाँ आज) यह आकाशकुंभी महल, (कहाँ इसकी) बूढ़ी गाय (और कहाँ आज) ये मेघों के समान (काली काली और लूँची) हाथियों की पंक्तियाँ क्रम रही हैं । (कहाँ) वह मुसल की दृष्ट ध्वनि, और (कहाँ आज सुनाई देनेवाला) वह सुंदरियों का मनोहर संगीत । आश्चर्य है, इन (थोड़े से) दिनों में ही इस ब्राह्मण की इतनी अच्छी दशा हो गई है ।

जिस प्रकार काव्य के माध्यम माणा में विपातादि का व्यङ्ग्यत्व पूर्व पृष्ठों में कहा गया है इसी प्रकार अन्य कलाओं में भी छाया, उमार, प्रकाश, रंग, रेखा, स्वर आदि का विशेष व्यङ्ग्यत्व होता है । अतः यह प्रमाणित होता है कि आनंदवर्धन प्रतिपादित व्यङ्ग्यत्व की धारणा केवल काव्य के लिए ही नहीं कला मात्र के लिए संगत है ।

ब्रह्म या य - ८

ध्वनिसिद्धान्त और समाज - मनोवैज्ञानिक संदर्भ

८.१ आधुनिक समाज-मनोवैज्ञानिक शोध कथ्य की प्रतीयमानता को काव्यसृजन-प्रक्रिया का परिणाम प्रतिपादित करती है। कवि की भावनाओं-हृच्छाओं से संप्रेषित काव्य-कला में अनुमूर्तिरूप कथ्य^{वाच्यतः} व्यक्त नहीं होता। मनोविज्ञान के अन्तर्गत काव्य-कला की सृजन-प्रक्रिया के मूलभूत तत्त्वों के संबंध में अनुसंधान किया गया है। यह अनुसंधान प्रमाणित करता है कि कला का सृजन ऐसी प्रक्रिया है जिसमें कवि की भावनाएं अपने अंतिम रूप में प्रतीयमान होकर व्यक्त होती है। इस विचार परंपरा से प्रभावित अनेक विद्वानों ने यहां तक कहा कि भाव की प्रत्यक्ष अभिव्यक्ति संभव ही नहीं है। डा० नगेन्द्र जब भाव की कलात्मक अभिव्यक्ति को कविता कहते हैं तो संभवतः उनका भी यही मन्तव्य है। कविता के बाह्य तल पर प्रतीत होने वाले अर्थ की सहायता से जब सहृदय आंतरिक अर्थ तक पहुंचता है तो उसे ज्ञात के आविष्करण से निष्पन्न अमूर्ति की अनुमूर्ति होती है -- यही चित्तविस्ताररूपा अमूर्ति कविता के आनंद का आधार है।

८.२ काव्य का प्रेरणा तत्त्व (आवेग)

किसी भी रचना का प्रेरणा-स्रोत रचयिता की इच्छाओं, कामनाओं और महत्वाकांक्षाओं में निहित माना गया है।^१ भावात्मक आवेग के अभाव में रचना असंभव है। आवेग की तीव्रता कवि की इच्छा-महत्वाकांक्षाओं की तीव्रता पर निर्भर है। यदि व्यक्ति मानस स्थायी स्वतन्त्र और निर्बाध होता तो उसकी सभी कामनाएं पूर्ण हो सकती थीं। प्रत्येक देश की प्राचीन परंपराओं में ऐसे सर्वशक्तिसंपन्न उपादानों का वर्णन है जो अपनी इच्छाओं को तत्काल पूर्ण करने में समर्थ थे। ये उपादान मानवैतर ही थे। मानव उस प्रकार अपनी अभिलाषाओं को पूर्ण कर पाने में असमर्थ है। मानव की निर्बाध कल्पनाओं के समझा भौतिक एवं मानसिक बाधाएं प्रतिरोध उत्पन्न करती हैं।^२ इसके अतिरिक्त 'व्यक्ति' होते हुए भी मानव समाज का अंग है।^३ समाजशास्त्री जार्ज, श्वेत्मीड का कथन है कि व्यवस्थित सामाजिक दृष्टिकोण और सामाजिक संस्थाओं के अभाव में किसी परिपक्व व्यक्तित्व की कल्पना व्यर्थ है।^४ अतः व्यक्तित्व को विकसित करने में समाज और उसकी संस्थाएं महत्वपूर्ण भूमिका निभाती हैं। प्रसृत समाजशास्त्री चार्ल्स. एच. कोले (C. H. Cooley) ने इस सिद्धान्त

1. Thus all creative artists especially writers and poets, strive to express their emotional interpretations of life in graphic and expressive images in their works because it is their ideological interpretation of life imbued with emotion and pathos, it is the latter which spurs them to create. (International Journal of Social Sciences. Vol. 18. p. 542).

2. It cannot pick just what it wants and automatically leave the indifferent and adverse out of account. But the impulsion also meets many things on its out bound course that deflect and oppose it.

-Art as experience, John Dewey p.59

3. The art is seeks : Robert N. Wilson p. 301.

4. In any case, without social institutions of some sort without the organized social attitudes and activities by which social institutions are constituted, there could be no full mature individual selves or personalities at all.

-Reading in Social Psychology.
p. 10-11

का प्रतिपादन किया है कि व्यक्ति और समाज दो भिन्न वस्तुएं नहीं हैं, वरन् एक इकाई के दो परिदृश्य हैं। मानव-जीवन इन्हीं दो परिदृश्यों की कहानी है जिसमें एक ओर व्यक्ति का व्यवहार और दूसरी ओर मानवों का सामूहिक व्यवहार है।^१

समाज, व्यक्ति से कुछ अपेक्षाएं रखता है, इसके विपरीत व्यक्ति के आवेग संतुष्ट और पूर्ण होना चाहते हैं। फलतः सामाजिक अपेक्षाओं और वैयक्तिक आवेगों में द्वन्द्व होता है। मानव का आचरण, कर्म, अभिव्यक्ति और विचार इन्हीं दो तत्वों के द्वन्द्व के परिणामी हैं। प्रत्येक व्यक्ति में कतिपय आवेग होते हैं -- इन आवेगों से संबंध अनुभूतियां होती हैं। इन्हें पूर्ण करने के लिए व्यक्ति सुविचारित योजनाओं का आश्रय लेता है। सामाजिक सत्ता स्वनिर्मित परंपराओं, रुढ़ियों, तथा सत्ता के अन्य विविध रूपों द्वारा व्यक्ति की महत्वा-कांक्षाओं को पूर्ण करने वाली योजनाओं के मार्ग में प्रतिरोध उत्पन्न करती है।^२ इससे यह सिद्ध होता है कि व्यक्ति उतना स्वतंत्र नहीं है जितना वह सदैव स्वयं को मानता है।^३ वस्तुतः सामाजिक नियंत्रण एक प्रकार के समाजीकरण की प्रक्रिया का ही उत्पाद है -- इस प्रक्रिया में व्यक्ति समाज स्वीकृत प्रतिमानों के अनुसार व्यवहार करना सीखता है।^४ सामाजिक नियंत्रणजन्य विधि-निषेध-मूलक

१. Reading in Sociology, Cuber and Harroff. p 220

२. Art as experience, John Dewey, p. 59, 1958

३. Man and his nature. p. 188, James E. Royce
Mc.Graw Mill 1961.

४. Freud : On Man and Society, Manorama, p. 147

प्रतिरोध कभी बाह्यतः उपस्थित होते हैं और कभी व्यक्ति-मानस इन्हें स्वयं ग्रहण कर लेता है। इस द्वितीय स्थिति में प्रतिरोध व्यक्ति-मानस में क्रियाशील होकर उसकी कर्तव्य-मावना तथा चेतना को प्रभावित करता है। और ऐसी स्थिति में मानव का आचरण इस समाज सत्ता और मूल आवेग के समायोजनों का परिणाम होता है।^१ इस दृष्टि से विचार करने पर प्रतीत होगा कि वह समन्वय सर्वत्र है जिसमें वैयक्तिक वैशिष्ट्य की अभिव्यक्ति और सामाजिक अपेक्षाओं का संतुलन हो। व्यक्ति का आचरण उसकी संगति, संस्कार अथवा शिखा और प्रशिक्षण के अनुसार ही होता है। नैतिक प्रश्नों का समाधान भी - जहाँ तक उसे स्वतंत्रता है - व्यक्ति अपने मन के अनुसार ही करना चाहता है। वैयक्तिक आवेग स्वातंत्र्य और अधिकार की मावना को उत्प्रेरित करता है, सामाजिक सत्ता नियमन तथा कर्तव्य की प्रेरक है। आधुनिक-समाज-मनोवैज्ञानिक यह स्वीकार करते हैं कि अत्यधिक विकसित समाज के व्यक्ति का द्वन्द्व केवल आदिम आवेगों का द्वन्द्व ही नहीं है वरन् व्यक्तियों के व्यक्तित्व और निश्चित सामाजिक संरचना का द्वन्द्व भी है। इन व्यक्तित्वों और सामाजिक संरचनाओं का स्वरूप अत्यन्त जटिल है इनके अनेक परिदृश्य हैं।^२ इस प्रकार विकसित समाज के व्यक्ति का द्वन्द्व अपने उसके व्यक्तित्व के ही अनेक आयामों में होने वाला द्वन्द्व है, जो व्यक्तित्व-विभाजन का कारण बनता है, और जो समाज के अन्य व्यक्तियों से होने वाला द्वन्द्व है।

१. The Poetic Mind. p. 236. F.C.Prescott, 1959

२. Readings in Social Psychology, p.11 Alfred R. Lindesmith and St.ramss.

८.३ मानव-प्रकृति के दो अंश

नृतत्वशास्त्री मानव प्रकृति के दो अंश प्रतिपादित करते हैं :

१. मूल अथवा सहजात प्रकृति

२. गौण अथवा अर्जित प्रकृति

आवेग मानव की सहजात और मूल प्रकृति के अंश हैं। आदिम मनुष्य असंयत एवं असंतुलित आवेगों का पुंज था। स्वनियंत्रण का दीर्घ प्रशिक्षण सम्पत्ता और संस्कृति के रूप में विकसित हुआ। गौण प्रकृति का अर्जन इसी प्रक्रिया में होता है। मानव यह जानना चाहता है कि दूसरों का उसके विषय में क्या मत है - वह इस मत के प्रति आदर प्रकट करता है - इसे मान्यता देता है। इस गौण प्रकृति के कारण ही मनुष्य कर्तव्य-भावना के प्रति संवेदनशील होता है। इस प्रक्रिया को समझने के लिए बच्चे के व्यवहार को उदाहरणस्वरूप लिया जा सकता है।^१ आवेगों की दृष्टि से बालक और आदिम मानव में अधिक अंतर नहीं होता है। सामाजिक कर्तव्यों से स्कन्दम निर्पेदा बालक अपनी भावनाओं को अनियंत्रित अभिव्यक्ति देता है - उन्हें पूर्ण किए बिना शांत नहीं होता। क्रमशः बालक कर्तव्य-व्यवस्था तथा आचरण के विषय में नियामक सत्ता का अनुभव करता है।^२ उसकी शिक्षा - उसके आवेगों का नियंत्रण ही है जिसे समाज ने अपने हित में प्रवृत्त किया है।^३ युवावस्था को आयु तब तक मृदुलाती है जब तक युवावस्था स्वयं आयु न बन जाय। तब व्यक्ति-व्यक्ति नहीं रहता, समाज का अंग बन जाता है। फिर वह समाज की प्रभुसत्ता को दूसरों पर प्रभावी कर संतुष्ट होता है। इस प्रकार पगतिशील और जीवंत युवा शक्ति सत्ता द्वारा

१. "When the individual is born, he is at first only conscious of the being from whose womb he has emerged ... The infant is moved by the blind instincts of sex and hunger, the satisfaction of appetites, the creation of pleasure. (Art and Society : Herbert Read p 81. Faber Publication)

२. Ibid, p 81.

३. The Poetic Mind p.237 F.C. Prescott.

क्रमशः अतिवृद्ध कर दी जाती है - इस प्रक्रिया का अंत मृत्यु में होता है ।

कवि सामान्य मानव से अधिक संवेदनशील होने के कारण नियंत्रण की पीड़ा को अपेक्षाकृत तीव्रता से अनुभव करता है । वह बाधाओं को काट फेंकना चाहता है । पर, सृष्टि में इस द्वन्द्व से मुक्ति नहीं मिल सकती, यह मानव की नियति है ।

रैंक^१ ने सर्वप्रथम यह सिद्धान्त प्रस्तुत किया था कि कला वैयक्तिक और सामूहिक सिद्धान्तों के द्वन्द्व का प्रतिफलन है । इस दृष्टि से कला केवल आत्मामिष्यक्ति नहीं है क्योंकि उसमें समाजस्वीकृत रूप का प्रयोग होता है । कला सामूहिक आदर्शों की अमिष्यक्ति भी नहीं है क्योंकि कलात्मक सृजन कलाकार की विशुद्ध वैयक्तिक कामनाओं को स्पष्ट करता है । वैयक्तिक अपेक्षाओं और सामूहिक सिद्धान्तों का द्वन्द्व कलाकार की सृजनशीलता का समानुपाती है । रैंक की यह स्थापना फ्रायड को निरस्त करती है । फ्रायड के अनुसार कलाकार स्नायुरोगी के समान है, वह समाज से संतुलन नहीं कर पाता है । रैंक की मान्यता है कि कलाकार सृजनशील होने के कारण समाज से निरंतर द्वन्द्व की स्थिति में रहता है । मनोविज्ञान के प्रयोगसिद्ध प्रमाणों से रैंक की यह धारणा प्रमाणित हुई है ।

प्रेस्काट ने इस संदर्भ में वर्हसवर्थ का उदाहरण दिया है - वर्हसवर्थ युवावस्था में आत्मस्वातंत्र्य के आनंद में विस्मृत रहा, जब वह वृद्धावस्था को प्राप्त हुआ, उसने नियंत्रण की शृंखलाओं को आवर की दृष्टि से देखा - उन्हें घन्यवाद दिया । इस कवि ने अपने जीवन में संघर्ष का अनुभव किया था, आवेग और सत्ता के द्वन्द्व को फेला

१. International Encyclopedia of the Social Sciences Vol. 3 p. 444

था । यह द्वन्द्व और संतुलन वर्तुल्य की 'पोएम्स आव रिफ्लेक्शन' में व्यक्त हुआ है ।

आवेग और नियंत्रण दो परस्पर विरोधी तत्त्व हैं -- पर कविता की रचना में इन दोनों का ही महत्वपूर्ण दायित्व है ।^१ हर्बर्ट रीड ने इन्हें इच्छा और सामाजिक अपेक्षा कहा है । वैयक्तिक आवेग कविता के लिए प्रेरणा प्रस्तुत करता है, सत्ता का नियंत्रणजन्य क्रुश उसे कलात्मक होने को बाध्य करता है । कला के लिए एक सहृदय भाव की अपेक्षा विवादास्पद नहीं है । यह सहृदय जिस भाषा, इन्द्र, रूप और शैली की अपेक्षा करता है, कवि उन्हीं का प्रयोग करता है । हिन्दी साहित्य के इतिहास का पर्यालोचन यह प्रमाणित करता है कि प्रत्येक युग में कविता की शैली से संबंधित विशेष रूपाकार प्रचलित रहे हैं । रीति-कालीन कविता और सवैया-प्रेम सर्वविदित है । काव्य-कालीन में निर्मित रूप और शैली विषयक धारणाओं का प्रयोग कवि स्वमायतः करता है । जहाँ तक काव्य-प्रेरणा का प्रश्न है, वह कवि में सहजात ही होती है, पर कला के लिए प्रशिक्षण आवश्यक है ।^२ इसीलिए संस्कृत काव्यशास्त्र काव्य के हेतु-रूप में शक्ति, निपुणता और अभ्यास^३ को मान्यता देता है । आचार्य मम्मट ने शक्ति को सहजात संस्कार कहा है और काव्य रचना का अनिवार्य हेतु माना है -- इसके अभ्यास में काव्य संभव ही नहीं है -- यदि कोई प्रयत्न करे भी तो उपहास का पात्र बने । निपुणता इस विस्तृत जग के अध्ययन - अवलोकन से तथा

१. There are two factors in every artistic situation :

२. द पौएटिक माहन्ड - पृ २३८ प्रेस्काट the will and the requirements of society.

३. शक्तिनिपुणता लोकशास्त्रका व्याख्यानार्थात् ।
काव्यशिक्षाया अभ्यास इति हेतुस्तदुद्भवम् ॥

“शक्तिः कवित्वबीजरूपः संस्कार विशेषः, यां विना काव्यं न प्रसरेत्, प्रकृतं वा उपहसनीयं स्यात् । काव्यं कर्तुं विचारमितु च ये जानन्ति तदुपदेशेन करणे योजने च पौनःपुन्येन प्रवृत्तिरिति त्रयः समुदिताः, न तु व्यस्ताः तस्य काव्यस्योद्भवे निर्माणे समुत्सासे च हेतुर्न तु हेतवः”

काव्यप्रकाश , प्र० उ० पृ ६६, आ० वि०

अभ्यास काव्य को जानने समझने वाले महानुभावों की शिखा से किया जाता है। शक्ति, निपुणता और अभ्यास तीनों समवेत रूप में काव्य हेतु हैं। इसका आशय यह है कि उद्यम काव्य की रचना हेतु तीनों ही आवश्यक हैं -- कोई एक अथवा दो नहीं। इन तीनों में से प्रथम प्रेरणा का स्रोत है -- शेष दो उसे कलात्मक रूप प्रदान करते हैं। स्वभावतः आवेग का पदाधार कवि, पारंपरिक काव्य-नियमों का मंजूर करता है -- नए रूप रचता है -- उनका औचित्य प्रतिपादित करता है। ये नए नियम पुनः आलोचकों द्वारा कविता पर आरोपित किए जाते हैं -- निमेष बनते हैं।

कवि अंततः मानव है अतः उसकी मूल अथवा प्रथम प्रकृति वैयक्तिक भावनाओं को व्यक्त करने के लिए उत्सुक होती है, परन्तु गौण अथवा अर्जित प्रकृति उसे अपनी भावनाओं को काव्य कला की सीमाओं में अभिव्यक्त करने को बाध्य करती है। कविता के लिए दोनों तत्त्व आवश्यक हैं -- प्रेरक आवेग भी और कलात्मक भी। प्रेरक आवेग के अभाव में कृति मात्र कारीगरी होगी और कला के अभाव में निराला वैयक्तिक क्लेश, जो समाज के लिए व्यर्थ होगा।

कविता के उपरि कथित दोनों तत्त्वों का उत्तम प्रकारांतर से अरस्तु ने भी किया है। जान केबल (John Keble) ने कहा है 'कविता अपने हृद रूप तथा विषय वस्तु में मानव प्रकृति की दो सहायक आवश्यकताओं से निगम्य है।' ^१ अतः कविता से संबंधित ये दोनों तत्त्व सुविचारित हैं।

चार्ल्स लैम्ब की मान्यता है कि कवि अपने अभिव्यक्त विषय से आक्रांत नहीं होता -- उस पर अधिकार रखता है। कवि स्वामाधिक विवेक उसे विषय में मार्ग दिखलाता है। ^२ कवि को अपने प्रेरणास्पर्ध

१. द पोएटिक माहन्ड - पृ २३६, ट्रेस्काट

२. वही

आवेगों और सामाजिक अपेक्षाओं में समन्वय करना पड़ता है। शैली तथा वाल्ट ह्विटमैन ने एक प्रकार का समन्वय किया था, पारंपरिकता में विश्वास करने वाले पोप और टेनीसन ने दूसरे प्रकार का। हिन्दी के छायावादी कवियों में आवेग और राज्यसत्ताजन्य नियंत्रण का द्वन्द्व स्पष्ट है।^१ छायावाद का फिलिमिल रूप-शिल्प और व्यञ्जनात्मक भाषा इसी समन्वय का परिणाम है। द्विवेदी युग के घोर नैतिकता-जन्य नियंत्रण ने ही छायावादी नारी के रूप को अमूर्त रूप में अभिव्यक्त होने को बाध्य किया। परंपराओं को तोड़ने का पदाधार होते हुए भी प्रयोगवादी और नया कवि कहीं न कहीं समझौता करता है। आवेग और नियंत्रण का संतुलन सर्वत्र दिखलाई पड़ता है।^२ आलोचक इस संतुलन की संतोषप्रदता पर विचार करते हैं। शेक्सपीयर, शैली अथवा ह्विटमैन में वे कला की अपेक्षाओं को ढूँढ़ते हैं। ब्राह्मण के अनुसार शेक्सपीयर में कला की अपेक्षा है। मुक्त हृद के रचयिताओं के संदर्भ में भी यह प्रश्न सदैव रहा है।

कविता में प्रत्यक्ष आसक्ति को व्यक्त नहीं किया जा सकता अथवा कहना चाहिए कि आसक्ति नियंत्रित होने के कारण परीक्षातः अभिव्यक्त होती है। इस आसक्ति-दमन का कारण सामाजिक नियंत्रण है। केव्ज़ के अनुसार अभिव्यक्ति अथवा काव्यात्मक अभिव्यक्ति वही है जिसमें वाणी के माध्यम से संसर्ग अथवा संकेत के चातुर्य से अनुमति व्यक्त की गई हो। जैसे मुक्त आकस्मिक और त्वरित मंगिमा द्वारा हृदय के अन्यायप्रैषणीय भाव को व्यक्त कर देता है वैसे ही भाषा के किसी विशिष्ट प्रयोग द्वारा अनुमति व्यक्त हो जाती है। कभी कभी एक संकेत अथवा एक शब्द पूरे वाक्य की अपेक्षा अधिक

१. बीसवीं शताब्दी हिन्दी साहित्य : नए संदर्भ, पृ १६२, डा० वाष्णोय

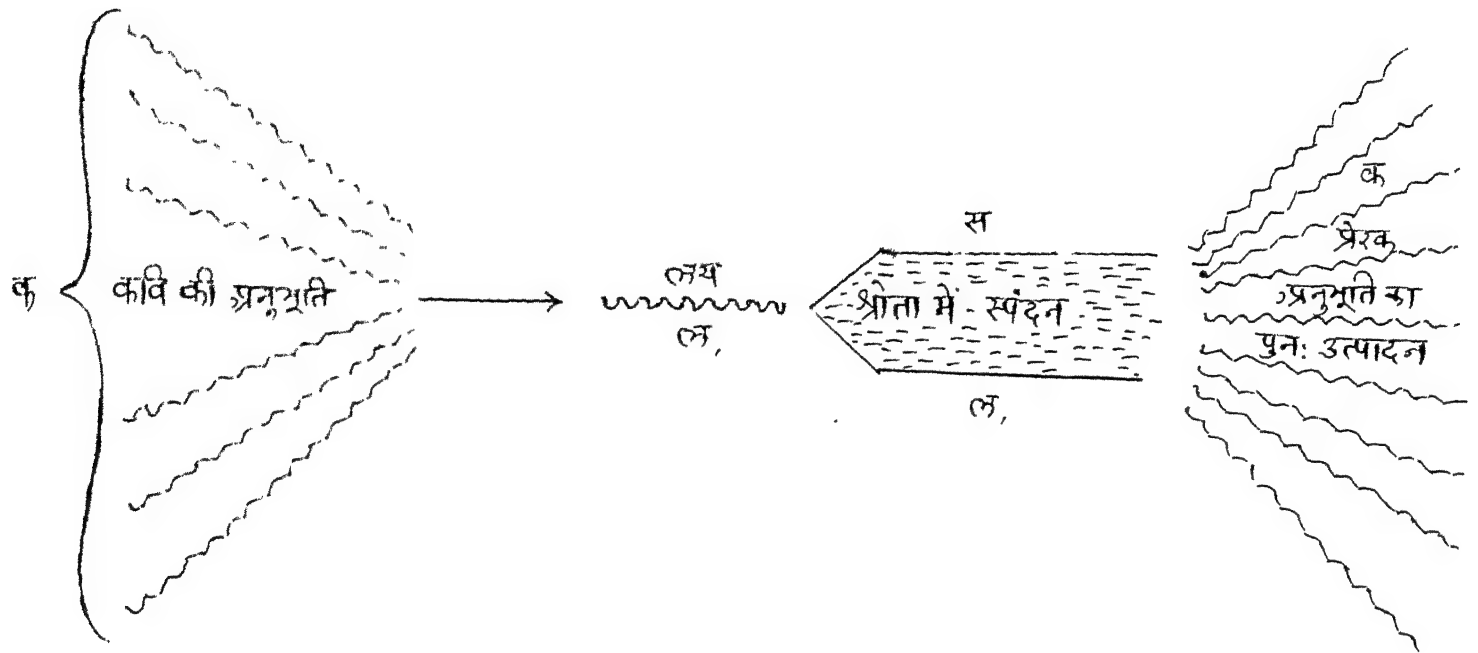
२. In a general way, we all recognize that a balance between furthering and retarding conditions is the desirable state of affairs. - The Art as experience John.Dewey. p 60, 1964.

अभिव्यक्तिपाम होता है। इसी प्रकार की अभिव्यक्ति कलात्मक है। इस कलात्मक अभिव्यक्ति का आनन्द-सृजेता पदा में --आवेग के निराकरण का आनन्द है।

काव्य के लिए प्रेरक आवेग कवि-कामनाओं से उत्पन्न होता है, सामाजिक सता-जन्य प्रतिरोध के कारण यह कामना-- आवेग मुक्त अभिव्यक्ति प्राप्त नहीं कर सकता, नैतिक परंपराएं आवेग के मुक्त प्रकटीकरण में बाधा उत्पन्न करती हैं। परिणामतः कवि आवरणयुक्त अभिव्यक्ति का मार्ग ग्रहण करता है जिसमें कथ्य प्रतीयमान हो जाता है। तत् पर रहने वाले अर्थ से भिन्न इसी अर्थ में कवि की अनुभूति व्यक्त होती है - कविता इसी अर्थ में है। इसी अर्थ तक सहृदय को पहुंचना होता है। इसी अभिव्यक्ति को विचारकों ने *Veiled Expression* कहा है। ईसा की नवम शती में प्रतीयमान अर्थ की प्रधानता की स्थापना कर आनंदवर्धन ने काव्य-सृजन प्रक्रिया के इसी रहस्य का उद्घाटन किया था। आनंदवर्धन ने कहा है 'ध्वनि अथवा गुणीभूत ध्वन्य के मार्ग का अकलंकरण करने से कवि की सृजनशील प्रतिमा अनन्त हो जाती है। स्पष्टतः इसका तात्पर्य यही है कि यदि कवि प्रतीयमानता के मार्ग को ग्रहण करे तो वह अपने किसी भी आवेग को अभिव्यक्ति दे सकता है। कवि की प्रतिमा बिम्ब, प्रतीक, मिथ, अलंकार आदि के अनेक रूपों का प्रयोग कर सकेगी। इस प्रकार प्रतीयमान रूप में अनुभूति को व्यक्त करने का मार्ग ग्रहण कर वह आवेग को व्यक्त कर सकेगा। अतः 'प्रतिमा के अनन्त्य' और 'वाणी के नवत्व' की चर्चा कर आनंदवर्धन कवि को मार्ग दिखलाते हैं कि उसे कहीं रुकना नहीं है। उसके पास आवेग हैं उस पर सामाजिक बला का नियंत्रण है तो उसे अपने आवेग को प्रतीयमान रूप में व्यक्त करना चाहिए। जो सहृदय हैं, उस प्रतीयमान अर्थ तक पहुंच जाएंगे और कवि को भी आवेग की अभिव्यक्ति का संतोष मिलेगा।

छंद-योजना भी आवेग और नियंत्रण के द्वन्द्व की उपर्युक्त प्रक्रिया^{का} परिणाम है। कालरिज के अनुसार -- 'कवि मानस में आवेगों के अवरोधक प्रयत्नों के संघर्ष में ही छंद का मूल है।'

८.४ काव्यात्मक आवेग ऊर्जा का ही एक स्वरूप है। यह भी कहा जा सकता है कि यह ऊर्जा-व्यय से उत्पन्न - एक प्रकार का - मानसिक संघर्ष है। सभी प्राकृतिक ऊर्जाएं- जैसे ऊष्मा, प्रकाश, विद्युत, आदि तरंगरूप में गमन करती हैं। ये ऊर्जा-तरंगें पुनरावर्तक होती हैं - फलतः लयात्मक भी। शक्तिशाली, निर्बाध आवेग ऊर्जारूप होने के कारण स्वर्य को अपरिहार्यतः तरंग रूप में व्यक्त करता है। यह अमिव्यक्ति स्पर्दन की माँति, ध्वनि के पुनरावर्तन में अथवा हंगितों के पुनरावर्तन में होती है। इस पुनरावर्तन में एक प्राकृतिक लय होती है। मावात्मक अमिव्यक्ति स्वरूप कविता में भी यह लय स्वभावतः रहती है। वाल्ट ह्विटमैन ने इन तरंगों की तुलना जल-सतह पर गतिशील तरंगों से अथवा घास के मैदान में वायु से उत्पन्न तरंगों से की है, ये तरंग पूर्णतः तो नहीं, पर सामान्यतः नियमित होती हैं। कविता का पुनरावर्तन स्वर ऊपर से जोड़ा हुआ तत्त्व नहीं है, वह काव्यात्मक अनुमति का अनिवार्य सहयोगी अवयव है, कवि की अनुमति इस लय को उत्पन्न करती है। माक के कर्ण कुहरों में प्रविष्ट होकर यही लय उसके मानस को समान कंपनाकों (Frequency) से स्पर्दित करती है, ये स्पर्दन श्रोता में वही अनुमति जाग्रत करते हैं जिससे लय उत्पन्न हुई थी। इस प्रक्रिया को निम्नांकित माक-चित्र से समझा जा सकता है।



‘के’ कवि की अनुमति है जिसने ल, कंपन वाली लय उपपादित की ।

यह लय ओता ‘से’ के मानस में ल, कंपन वाली लय-तरंग उत्पन्न करती है । ओता मानस में यह लय तरंग अनुमति में परिवर्तित हो जाती है - यह अनुमति वही होती है जिसने ल, कंपन वाली तरंग लपपादित की थी । यह वस्तुतः एक ऊर्जा के दूसरी ऊर्जा में रूपांतरण और पुनः स्व-रूप ग्रहण का सिद्धान्त है । ऊर्जा कभी नष्ट नहीं होती, वह रूपांतरित हो सकती है । कवि की अनुमति की ऊर्जा उसकी कविता में सुरक्षित रहती है यह ऊर्जा का विचारपूर्ण प्रक्रिया में रूपांतरण है - वह शब्द रूप अथवा माणिक रूप में परिवर्तित हो जाती है । जब भी, वर्णों के बाद भी, सहृदय उसे पढ़ता है कविता में निहित लय उसमें वही अनुमति जाग्रत करती है जो कवि-मानस में थी, जिसने उस लय को उत्पन्न किया था । प्रसादकृत कामायनी के शुद्धा सर्ग की ये पंक्तियाँ --

आह! वह मुख पश्चिम के व्योम,

बीच जब धिरता हो धनश्याम,

अरुण रवि मंडल उनको भेद,

दिसाई देता हो ह्रवि धाम ,

आज भी उसी सौन्दर्यानुमति को जाग्रत करने में सक्षम हैं, जिसका मावन कवि ने किया होगा - जिस अनुमति ने इस लय-कंद और शब्दों को प्रेरित किया होगा, यह रूपाकार ग्रहण किया होगा । प्रेस्काट ने शेक्सपीयर का उदाहरण देकर लिखा है -- ‘शेक्सपीयर के शब्द उसके अर्थ को व्यक्त करते हैं, उसकी लय उसकी अनुमति को प्रेरित करती है । यह भाषा का ही कमत्कार है कि आज ३५० वर्ष बाद भी शेक्सपीयर की मावनार पाठकों के समक्ष पुनर्निर्मित होकर आती हैं । आवेग की

मुक्त अभिव्यक्ति सीमाहीन होगी, तब भी आवेग से आक्रांत होगी। हविटमैन में आदिम प्रकार के आवेगों की तीव्रता को अनुभव किया जा सकता है। अनुभूति को हृन्द बढ़ करने की इच्छा ही इस बात का प्रमाण है कि कवि वह 'कुछ' कहना चाहता है जो वह गद्य में नहीं कह सकता। एक और तथ्य भी ध्यातव्य है -- अनवरुद्ध भावावेश की अभिव्यक्ति, संभव है, तीव्रता (Intensity) के कारण भावक में समान भाव उपपादन में असमर्थ रहे, आवरण में आकर, नियंत्रित होकर वह कुछ नरम हो जाती है। गोethe (Goethe) ने अपने नाटक फास्ट (Faust) के त्रासद दृश्यों के संदर्भ में शिल्लर (Schiller) को एक पत्र लिखा था कि 'जब वह दृश्य गद्य में लिखा गया था तो बहुत असह्य था इसलिए अब मैं उसे लय-हृन्द में रचने का प्रयत्न कर रहा हूँ।' ऐसा प्रतीत होता है कि एक आवरण से उस आवेगपूर्ण सामग्री का तात्कालिक प्रभाव कुछ कोमल हो जाता है। नीत्शे ने इस तथ्य को स्वीकार किया है कि 'हृन्द सत्य के ऊपर एक भिना आवरण डाल देता है।' कला जीवन के परिप्रेक्ष्यों पर अमूर्तता का आवरण निष्ठाप्त कर उन्हें सह्य बना देती है -- आस्वाद्य बना देती है। यही कारण है कि जिन दृश्यों को हम प्रत्यक्ष जीवन में देख नहीं सकते - सह नहीं पाते उन्हें ही नाटक में देख लेते हैं -- देख ही नहीं लेते, उनका आनंद लेते हैं, बारंबार देखने की इच्छा करते हैं। बीमत्स में आनंदानुभूति के मूल में यही तथ्य है।

८.५ कविता की रूप-रचना (Form) दो शक्तियों, लयपूर्ण आवेग (क्योंकि प्रत्यक्ष ऊर्जा लययुक्त होती है) और हृन्द, पंक्ति तथा प्रधट्टक आदि के द्वारा क्रियान्वित नियंत्रण का फल है। संभव है कला की अपेक्षा करने वाले श्रोता को अनवरुद्ध भाव की प्रकृत लय अरुचिपूर्ण लगे। इसलिए उसे कला के मान्य सौचि में व्यक्त होना ही चाहिए।

परन्तु इस प्रक्रिया में मूल आवेग तिरोहित नहीं होना चाहिए । रूप के पीछे रहता हुआ, उसे प्राण व शक्ति से अनुप्राणित करता हुआ वह आवेग सतत प्रतीत होना चाहिए । शैली में प्रकृत आवेग की लय शक्तिशाली है, प्रतीत होता है जैसे वह रूप-रचना के बंधनों को तोड़कर स्वतंत्र हो जाना चाहती है । पोप और उसके अनुयायियों में प्रकृत आवेग कमजोर है -- रूप ही सब कुछ है । आवेग के शाश्वत संगीत की गूंज की कमी उसमें सदैव सटकती है ।

प्रत्येक कलात्मक अभिव्यक्ति में प्रेरणास्पद तत्त्व के साथ नियंत्रण तत्त्व भी होता है, कविता में ऐसा सामान्य तत्त्व हृद है । जिन दो परस्पर प्रतिरोधी तत्त्वों का विवेचन वहाँ किया जा रहा है, वे हृद का ही नहीं, माणा का भी नियंत्रण करते हैं, वस्तु को भी प्रभावित करते हैं । सर वाल्टर स्काट ने गद्य के संदर्भ में कहा है कि कथा कथा के वास्तविक भावों और श्रोता के बीच एक आवरण की भांति रहती है । प्रत्येक सृजनधर्मी काव्यात्मक कृति आवृत अभिव्यक्ति ही होती है । पो के अनुसार सर्वाधिक सुन्दरता रहस्यात्मक कविताओं में है जिनमें पारदर्शी उपरी सतह के नीचे एक प्रतीयमान अर्थ भी फिलमिलाता है । संभवतः यही गहन अर्थ वास्तविक भी होता है । कारलाइल ने प्रतीकों की आश्चर्यजनक व्यञ्जकता का अनुभव किया है क्योंकि प्रतीक में अभिव्यक्ति के साथ छिपाव भी होता है ।

प्रकृति: कवि व्यक्ति होता है और समाज का विरोधी भी । अंग्रेज कवि शैली (Shelley) समाज से निरंतर झूझता रहा । जहाँ तक नैतिक मान्यताओं का प्रश्न था उसने समाज से अपनी ओर से, स्फुटनीय समझौता किया । उसकी रचनाओं में उसने स्वयं शंका व्यक्त की है कि उसकी अभिव्यक्ति काव्यकला की सीमाओं में है या नहीं ? अंशतः स्वप्नद्रष्टा होने के कारण भी कवि वैयक्तिक होता है । सामाजिक नियंत्रण की अनुभूति सामान्य और व्यावहारिक जीवन में तो तीव्रता से होती ही है, किन्तु वैचारिक दृष्टिकोण में, दृष्टि में अथवा

स्वप्न में (क्योंकि यह वैयक्तिक होता है।) सामाजिक अपेक्षाएं आवेग को प्रभावित कर पृष्ठभूमि में चली जाती हैं। इस स्थिति में भी आवेग और नियंत्रण का संघर्ष क्रियाशील रहता है। काव्य दृष्टि (Poetic Vision) इसी संघर्ष का परिणाम है। इस बिन्दु को स्पष्ट करने के लिए काव्यात्मक दृष्टियों और उनके नियंत्रण पर सावधानी से विचार अपेक्षित है।

बैकन ने 'मानस की कामनाओं' का विश्लेषण किया है। कवि इन्हीं कामनाओं की पूर्ति हेतु क्रियाशील होता है। काव्य की सृजन-प्रक्रिया में यही 'मानस - कामनाएं' प्रेरणा का कार्य करती हैं। सामान्य जन की अपेक्षा कवि की मानस-कामनाएं उदात्त और परिष्कृत होती हैं। प्रत्येक मनुष्य कामनाओं का पुंज है - यही कामनाएं उसके चारित्र्य का निर्माण करती हैं। नीत्से के अनुसार ये कामनाएं मानव अस्तित्व की महत्वपूर्ण घटक हैं। ये कामनाएं अनेक प्रकार की हो सकती हैं पर मूल भावना आत्परदा तथा काम अथवा संतानोत्पत्ति द्वारा स्वयं को चिरकाल तक अस्तित्ववान रखने की है। ये मूल भावनाएं अन्य रूपों में रूपांतरित होती हैं। शेष भावनाएं भी इन्हीं के अंतर्गत घिरी रहती हैं, मानव की कामनाएं उसके क्रिया-कलापों का निर्देशन करती हैं। कामनाओं के विशाल पुंज में से कुछ पूर्ण हो पाती हैं, शेष संतुष्टि के प्रयत्न में दमित होती हैं, अस्वीकृति पाती हैं।

अस्वीकृति अनेकविध हो सकती है, परन्तु दो प्रकारों का यहां परिगणन किया जा सकता है। बाह्य अस्वीकृति -- बाधा के रूप में, जैसे एक मनुष्य कुछ प्राप्त करना चाहे और दूसरा उसे छीन ले। मानसिक - जिसमें मनुष्य यह सोचें कि जो कुछ वह चाह रहा है वह असंभव है, पूर्ण हो ही नहीं सकता। प्रथम स्थिति में कामना मानसिक और बाधा भौतिक है, द्वितीय में दोनों ही मानसिक हैं। इस प्रक्रिया में पुनः दो स्थितियां संभव हैं। प्रथम यह कि मनुष्य यह सोचें कि उसकी

कामना मौक्तिक रूप में पूर्ण होने में असमर्थ है, जैसे किसी मृत्त क को पुनः सशरीर पाने की कामना। द्वितीय यह विचार कि उसकी कामना सामाजिक-कर्तव्य-भावना के प्रकाश में अनुपयुक्त है। सामाजिक-कर्तव्य-भावना के अंतर्गत वे सभी विधि-निषेध समाहित हैं जिन्हें मानव-मानस मान्यता देता है। यह कर्तव्य - अकर्तव्य भावना मनुष्य के विचारों को प्रभावित करती है - इस प्रकार सामाजिक सत्ता और कामनाजनित आवेग में संघर्ष होता है। उपर्युक्त सभी स्थितियों में जहाँ-जहाँ भी कामनाओं को अस्वीकृति मिलती है काल्पनिक पूर्णता में संतुष्ट होती हैं। इस दृष्टि से वह स्थिति अधिक महत्वपूर्ण है जिसमें कामना और अस्वीकृति दोनों ही मानसिक हैं। जिस क्षण सामाजिक विधि-निषेध का अनुभव होता है, स्थिति जटिल हो जाती है। मानव की प्रथम अथवा मूल और अर्जित प्रकृति में द्वन्द्व होता है। जहाँ अर्जित प्रकृति द्वारा मूल आवेग का दमन होता है, वहीं से कल्पना का कार्य प्रारंभ होता है। यह कल्पना की प्रक्रिया मूल और अर्जित दोनों भावनाओं को संतोष प्रदान करती है। छिपाव अथवा अर्थ के प्रतीयमान होने की यही व्याख्या है। जब मूल इच्छा मुक्त होती है तो कल्पना उसके संतोष हेतु प्रत्यक्षा चित्र-विधान करती है। जब मूल इच्छा नियंत्रित होती है तो कल्पना एक प्रत्यक्षा चित्र उपस्थित न कर समतुल्य, अनुषंग (associate) चित्र उपस्थित करती है, -- जिसके साथ वही भावनाएं जुड़ी होती है -- और वह चित्र पूर्ण संतोष देता है। कल्पना द्वारा प्रस्तुत इस बिम्ब में कवि का मूल अर्थ तल पर नहीं रहता, वह प्रतीयमान बनकर सद्ब्यगम्य हो जाता है। आनंदवर्धन कवि की अनुभूति को ही प्रधानता देते हैं। काव्य की कलात्मकता इसी में है कि कवि की प्रतीयमान अनुभूति प्रधानतः प्रतीत हो। काव्य की सफलता, कवि की सफलता इसी में है, यही ध्वनि है। इस स्थानापन्न बिम्ब द्वारा गौण अथवा अर्जित प्रकृति भी संतुष्ट होती है। इस

स्थिति में अर्थ न स्कन्दम उजागर होता न अत्यन्त गूढ़ वह फिलमिलाता है । संस्कृत में इसके लिए बहुत सुन्दर उक्ति है --

नान्द्रीपयोधर हवातितरां प्रकाशो,
नो गुर्जरीस्तन हवातितरां निगूढः ।
अर्थो गिरामपिहितः पिहितश्च कश्चित्,
सौभाग्यमेति मरहट्टवधूकुचामः ॥^१

मानस के एक और वैशिष्ट्य पर यहाँ विचार कर लेना संगत होगा । अचेतन मानस का अस्तित्व अब विवादास्पद नहीं है । दमित इच्छाएँ मानस के इसी भाग में निक्षिप्त कर दी जाती हैं । इस निक्षिप्तीकरण के दो कारण हो सकते हैं । (१) चेतन मानस में सामान्यतः उपयोगी कामनाएँ ही रहती हैं, बलवती किन्तु अनुपयोगी प्रतीत होने वाली कामनाएँ ऐसी स्थिति में अचेतन में चली जाती हैं । (२) द्वितीय कारण यह हो सकता है कि ये कामनाएँ दमित होकर पीड़ादायक हों और तब इस पीड़ा से मुक्ति पाने के लिए चेतन मानस इन्हें अपने क्षेत्र से बाहर कर देना चाहे, इस स्थिति में भी ये अचेतन मानस में निक्षिप्त हो जाती हैं । यह फ्रायड की स्थापना है और बर्ग्स भी इससे अनुमत है । अस्तुष्ट तथा अव्यावहारिक इच्छा पीड़ादायक होती है इसमें संदिह नहीं है । यह पीड़ा चाहे भौतिक हो अथवा मानसिक, मानव प्रकृतिः पीड़ा से बचना चाहता है अतः इस प्रकार की कामनाओं की यदि बहिर्निर्गति नहीं होती तो वह अचेतन की ओर उन्मुख हो जाती है । यह ध्यातव्य है कि मूल और अर्जित दोनों ही भावनाएँ चेतन अथवा अचेतन का अंग बन सकती हैं । ऐसा भी हो सकता है कि एक चेतन का अंग बने दूसरी अचेतन का । ऐसी स्थिति जब एक अथवा दोनों अचेतन का अंग हों कविता के लिए विशेष महत्वपूर्ण मानी गई है ।

अज्ञेय में निहित आवेग काल्पनिक रूपाकारों को उत्पन्न करते हैं। यहाँ दमन का कारण अव्यावहारिकता तथा सामाजिक नियंत्रण है, प्रबल नियंत्रण के कारण संघर्ष भी उग्र होता है। फलतः अभिव्यक्ति भी कठिनाई पूर्ण होती है, छिपाव अधिक होता है, स्थानापन्नता भी अधिक होती है, रूप परिवर्तन होता है। यह स्थानापन्नता समान मावनाओं को जाग्रत कर सकती है, समान संतोष दे सकती है।

उपर्युक्त जटिल प्रक्रिया की सरलीकृत व्याख्या संभव नहीं है - संभवतः वह ग्राह्य भी हो। तब भी इसे निम्न - लिखित विधि से सूत्रबद्ध करने का प्रयास किया जा सकता है -^१

८.६ सामान्यतः मनुष्य की ऐसी इच्छा जो अनुभूतियों से युक्त है, विचारों को जाग्रत करने वाली है। यदि सुचिंतित क्रिया में परिणत होती है तो पूर्ण हो जाती है। परन्तु यदि यह इच्छा अवरुद्ध होती है तो यही क्रम कल्पना में घटित होता है। चेतन मानस में उपस्थित एक इच्छा 'ह' अवरुद्ध होने पर कतिपय बिम्ब ब. बनाती है, इसके साथ अ अनुभूति जुड़ी है तथा इससे 'स' संतोष मिलता है। यदि यह इच्छा नियंत्रण द्वारा अवरुद्ध होती है तो इच्छा 'ह', ब. बिम्ब नहीं, ब. बिम्ब बनाती है। अनुभूति ब. के साथ भी वही होती है जो ब. के साथ थी और संतोष भी 'स' ही होता है किन्तु जब तक आसंगी (associated) का ज्ञान नहीं होता ब. बिम्ब ह अथवा अ के अनुरूप प्रतीत नहीं होता। इस प्रकार ब. आवरणयुक्त अभिव्यक्ति होती है जिसके मूल में इच्छा 'ह' रहती है। यह स्थिति तब है जब इच्छा 'ह' चेतन मानस में उपस्थित है। यदि इच्छा ह अचेतन मानस में है तो

वह और भी विचित्र स्थानापन्न बिम्ब बरचती है। इसकी व्याख्या और भी कठिन है क्योंकि इच्छा तो अचेतन में रहती है, बिम्ब ही चेतन मानस में आते हैं।

कविता इन तीनों स्थितियों में होती है। प्रथम में वह इसलिये काल्पनिक है कि प्रत्यक्षातः असंतुष्ट इच्छा को संतुष्ट रूप में उपस्थित करती है। द्वितीय स्थिति में द्विगुणित काल्पनिक है, तृतीय में और भी अधिक, क्योंकि वह एक प्रकार से रूपक तथा प्रतीकों का आश्रय लेती है। परोक्षा अभिव्यक्ति इसलिये महत्वपूर्ण है कि एक ओर वह व्यक्ति को मुक्ति देती है दूसरी ओर उसे समाज से भी जोड़ती है। अतः प्रतीयमान अभिव्यक्ति ही वास्तव में काव्यात्मक है।

अचेतन मानस का यही एक अभिव्यक्ति मार्ग है - जहाँ कविता का जन्म होता है। शैली () के अनुसार कविता अचेतन मानस को प्रकट करने वाली भावना को अपने में निहित रखती है तथा भाषा अथवा रूप के सहारे पुनः मानव के समक्ष प्रस्तुत करती है।^१ यह कविता ओता में भी स्वसदृश भावना उत्पन्न करती है।

८.७ फ्रायड ने काव्य सृष्टि और स्वप्न-सृष्टि को समानान्तर माना है, यहाँ उस पर भी विचार कर लेना उचित हो गा। काव्यात्मक सृष्टि कामनाओं, विशेषतः मूल आवेगों और अचेतन ग्रंथियों को व्यक्त करती है। फ्रायड के मतानुसार स्वप्न सृष्टि में भी दो शक्तियाँ काम करती हैं -- प्रथम शक्ति स्वप्न-इच्छा का निर्माण करती है, द्वितीय उस पर नियंत्रण करती है, परिणामतः रूपांतरण होता है।^२ चेतना के द्वार पर स्थिति नियंत्रण कतिपय विचारों का अवरोध करता है। परन्तु नैसर्गिक चिन्मय की स्थिति में कतिपय विचार स्वप्न के विचित्र

१. Defence of Poetry Ed. Cook p 41.

२. Psychoanalysis p. 37 . A Brill.

ह्रिमाव में निकल जाते हैं, इस प्रकार वे इच्छार्थ जो वास्तविक जीवन में असंतुष्ट थी, संतोष का अनुभव करती हैं।^१ स्वप्न रक्षा का उद्देश्य कतिपय भावनाओं को तुष्टि देकर निद्रा में बाधा पहुंचाने वाले आवेग से मुक्ति पाना है।^२ विकृति () स्वप्न में इच्छा पूर्ति प्रत्यक्षात् व्यक्त नहीं होती, उसे दूढ़ना होता है - स्वप्न की व्याख्या करने पर ही उसे जाना जा सकता है। यह स्पष्ट है कि विकृति स्वप्नों के मूल में स्थिति भावनार्थ वे हैं जो नियंत्रण द्वारा अस्वीकृत हैं - अवरोध है।^३ यह नियंत्रण भी वही है जिसका विवेक पिछले पृष्ठों में किया जा चुका है। फ्रायड के मनोवैज्ञानिक नियंत्रण का आधार भी यही सामाजिक नियंत्रण है - इसे समाज - मनोवैज्ञानिक नियंत्रण कहा जाना चाहिए। इसके अभाव में फ्रायड सम्मत नियंत्रण निराधार और कृत्रिम लगता है। मनोवैज्ञानिक नियंत्रण और आवेगों का संघर्ष इस वृक्ष संघर्ष का एक आयाम मात्र है। काव्य के संदर्भ में जैसे ह्रिमाव कहा है स्वप्न के संदर्भ में वही विस्थापन ()

) है। विस्थापन में इच्छा प्रत्यक्षात् व्यक्त नहीं होती, वरन उसका प्रतिनिधित्व कोई प्रतीक, कोई किम्ब करता है। इच्छा और प्रतीक में संसर्ग संबंध होता है। मूल भावना प्रतीक पर स्थानान्तरित हो जाती है। अतः विस्थापन () एक प्रकार से आवरण में अभिव्यक्ति है। आनंदवर्धन की शब्दावली में कहना होगा कि प्रतीक वाच्यार्थ है जिसमें मूल भावना प्रतीयमान है।

कारलाइल का (Carroll) सिद्धान्त कविता तथा अन्य समानधर्मी अभिव्यक्तियों के लिए समानतः संगत है।

१. Substitute Gratifications for desires which are unsatisfied in life' *Introductory Lectures on Psycho-analysis*, Freud, 1961, Joan Riviere.
२. *Ibid*, p 180
३. *Ibid*, p 181

व्यंग्योक्तियों में भी वाच्यार्थ के द्वारा प्रतीयमान अर्थ व्यक्त होता है तथा प्रतीयमान अर्थ के उद्घाटन से अमृतकृति जन्य आनंद का अनुभव होता है ।

कविता में जहाँ दोहरे अथवा वाच्य-व्यतिरिक्त अन्य अर्थ होते हैं, वहाँ वाच्य-व्यतिरिक्त प्रतीयमान अर्थ अत्यन्त महत्वपूर्ण होता है । सामान्यतः जितनी तीव्र अनुभूति होती है, जितना प्रबल दमन होता है, दृग्दृक् भी उतना ही शक्तिशाली होता है - विस्थापन भी उतना ही अधिक होता है । इस विस्थापन के अनुपात में ही आवरण मारी होता है तथा इसी अनुपात में प्रभाव भी काव्यात्मक होता है ।

प्रेस्काट ने काव्यात्मक प्रक्रिया में सामाजिक नियंत्रण के अभाव को व्यक्त करने वाले एक और महत्वपूर्ण अनुगुण का विवेक किया है । स्वप्न में 'गोण-विस्तार' (Expansion) की प्रक्रिया होती है । यह चेतन-मानस की क्रिया है । जब जागने के बाद स्वप्न का पुनः स्मरण किया जाता है तो स्मरणकर्ता इसे वैसे ही देखता है जैसे वह किसी अन्य प्रत्यक्ष वस्तु को देखता है । द्रष्टा इस स्वप्न को यथावत स्वीकार नहीं करता बल्कि पूर्व धारणाओं के अनुसार पुनःनिर्मित रूप में ग्रहण करता है । इस प्रकार किसी सीमा तक इसे चेतन मानस की अन्य प्रक्रियाओं से संगत बनाकर उपस्थित किया जाता है । इसी प्रकार जब कवि अपनी दृष्टि को प्ररणा-क्षेत्र के बाहर संसार में लाता है तो वह चेतन होकर पुनः स्मरण करता है और जब लिखता है तो उसे पुनः संयोजित करता है तथा जाग्रत विचारों से संगति देता है । अतः लिखित कविता तृतीय बार संयोजित रूप में हमारे समक्ष आती है ।

द्विस्तानी (Shelley) ने शैली के एक प्रसंग का संदर्भ दिया है -- 'शैली' (Shelley) को पीसा के निकट के वन में देखा, उसके गीतों की पांडुलिपि उसके पास थी - - यह अत्यंत घसीट में

में लिखी गई थी - शब्द उसकी ऊंगलियों से बिना क्रम के, एक पर एक, फिसल रहे थे। पूछने पर शैली () ने कहा था 'जब मेरा मानस उच्चल होता है तो बिम्ब शब्द फेंकता है - मैं इन्हें उतार नहीं पाता - प्रातः कुछ शीतल होने पर मैं उस से चित्र बनाता हूँ।' शैली जब लिखता था तो इस प्रक्रिया में कुछ रह जाता था। पुनः लिखने की स्थिति में भाषा, हृन्द आदि के कारण फिर कुछ परिवर्तन होता होगा।

ध्वनिसिद्धान्त वाच्यार्थ की अपेक्षा प्रतीयमान अर्थ की श्रेष्ठता में कविता मानता है। इसका स्पष्ट तात्पर्य यह है कि आवेग और नियंत्रण के द्वन्द्व के परिणामस्वरूप कवि की अनुमति प्रतीयमान तो होगी ही, पर उसे प्रधान भी होना चाहिए। यदि बाह्य तल पर प्रतीत होने वाला अर्थ ही प्रधान लगता है तो इसका अर्थ होगा कि कवि अपने शिल्प में अपूर्ण रह गया है। कवि का कथ्य (प्रतीयमान अर्थ रूप में) यदि प्रधान न हुआ, वाच्यार्थ की अपेक्षा अतिशय न लगा तो कवि और सहृदय दोनों की ही दृष्टि से काव्य समुक्ति न कहा जा सकेगा।

परन्तु ऐसा होता है कि कवि की अशक्ति अथवा अन्युत्पत्तिकृत दोष के कारण वाच्यार्थ और प्रतीयमान अर्थ समानतः प्रतीत हों या प्रतीयमान अर्थ वाच्यार्थ से हीन लगे, तब उस स्थिति में गुणभूत व्यंग्य काव्य होता है। परन्तु कविता की वास्तविक स्थिति तो वही है जिसमें कवि का अनुमति रूप आवेग प्रतीयमान रूप में प्रधानतः प्रतीत हो।

अतः समाज-मनोवैज्ञानिक व्याख्या के आधार पर कवि की अनुमति का प्रतीयमान होना प्रमाणित होता है और उसका प्रधान होना भी।

८.८ उपर्युक्त विवेचन का सार यह है कि प्रेरणात्मक आवेग - जो कवि की इच्छाओं-कामनाओं पर निर्भर करता है- कविता के लिए आधार-भूमि प्रस्तुत करता है तथा सामाजिक नियंत्रण उसे शिल्प प्रदान करता है। यदि बाधित कामना चेतन मानस में है तो कल्पना द्वारा साधित बिम्ब सरल होंगे तथा अस्तुष्ट कामना को संतुष्ट रूप में प्रस्तुत कर रचयिता को तनाव से मुक्त करेंगे। यदि दमित कामना अथवा इच्छा अवचेतन में स्थित हैं तो बिम्ब जटिल होंगे, यद्यपि रचयिता को उनसे वही सुख मिलेगा जो चेतन-स्थित दमित भावना जन्य बिम्बों से मिला था। इस विवेचन से यह प्रमाणित होता है कि तल पर दिखलाई पड़ने वाला अर्थ कवि की अनुभूति को प्रकट नहीं करता, उसे जानने का प्रयत्न करना होगा, वह आवरण में छिपा है। अन्तर्वरण में अर्थ कैसे रह सकता है? इसका स्फोटाग्र समाधान है 'प्रतीयमानता'। अर्थात् वह अर्थ व्यंग्यार्थ बनकर रहेगा। आनन्दवर्धन ने इसीलिए इतने विस्तार से व्यंग्यार्थ का प्रतिपादन किया है।

८.९ परन्तु ऐसी भी कविता है जिसमें बिम्ब नहीं है और जो व्यंग्योक्ति भी नहीं है, जिनमें वक्ता का अर्थ वाच्यार्थ से निष्पन्न नहीं होता, वह अर्थ परिवेश के किमर्श से प्रतीत होता है। इस स्थिति का परिगणन आधुनिक मनोवैज्ञानिक काव्यशास्त्रीय चिन्तक भी नहीं कर पाए हैं। नियंत्रण () इन कविताओं में भी बहुत स्पष्ट है। ध्वन्यालोक में उद्धृत एक बहु चर्चित श्लोक लें --

भ्रम धार्मिक किमर्थः स शुनकोऽथ मारितस्तन ।

गोदावरीनदीकूलतटागहनवासिना दुप्तसिंहि ॥^१

यह कथन किसी झुलटा का है, वह अपने प्रियतम से मिलने के लिए एक निश्चित स्थान पर जाती है, वहाँ एक पुजारी पुष्पचयन हेतु आता है- नित्य आता है, इससे उस स्त्री के प्रियमिलन में बाधा पहुँचती है, वह किसी प्रकार पुजारी को वहाँ आने से रोकना चाहती है। इस स्थिति का विश्लेषण उपर्युक्त विवेचन के आधार पर निम्नलिखित विधि से किया जा सकता है।

उपपत्ति से संमोग जन्य सुख की कामना नायिका में उत्पन्न होती है। इस सुख को प्राप्त करने में सामाजिक - नियंत्रण बाधा उत्पन्न करता है। बाधा मौक्तिक है, ऋतः वह एकान्त स्थान ढूँढ कर इस बाधा से मुक्ति पा लेती है, ध्यातव्य है कि नियंत्रण नैतिक नहीं है, शुद्ध सामाजिक है। परन्तु, उस एकान्त स्थान में भी समाज का प्रतिनिधि स्वरूप पुजारी आ जाता है, ऋतः पुनः सामाजिक सत्ता का नियंत्रण प्रभावी होता है। वह स्पष्टतः पुजारी रूप नियंत्रण को हटा नहीं सकती - क्योंकि यहाँ मौक्तिक बाधा हटानी है ऋतः वह विशेष कथन के द्वारा यह कार्य सिद्ध करती है। इस स्थिति में इच्छा और नियंत्रण का संघर्ष है, नियंत्रण के कारण ही यह विधि परक कथन कहली है, परन्तु मूल इच्छा अथवा आवेग (यहाँ वस्तुतः आवेग ही है, कामासुरा नारी की इच्छा में बाधा उसमें दोहरे आवेग को उत्पन्न करती है - एक तीव्र इच्छा का आवेग द्वितीय उसके बाधित होने का आवेग) इस कथन में तल पर नहीं है - वह प्रत्यक्षा कथन के आवरण में निहित है - वह प्रतीयमान है। नायिका कहली है -

‘पुजारी आराम से प्रमण करो, जिस कुँसे से तुम डरते थे, उसे गोदावरी नदी के गहन कुँजों में निवास करने वाले मदमस्त सिंह ने मार डाला है।’

यहाँ मूल आवेग (काम) स्कार्त में पूर्ति चाहता है - इसका दूसरा रूप है अन्य की उपस्थिति का निषेध। ऋतः पुजारी के प्रमण का निषेध ही मूल आवेग है। इस तक सहृदय पहुँचता है ‘माश्रितः’

‘दुप्तसिंह’ आदि पदों के विमर्श से । नायिका कहती है पहले तो कुचा ही था, अब मदमस्त सिंह है, अतः मुझे यहाँ प्रमण मत करो । परन्तु प्रमण मत करो यह अर्थ वाच्यार्थ नहीं है -- गहरे में है, यही इस कविता का सौन्दर्य है । अभिव्यक्ति की इस विधि का कारण स्पष्टतः सामाजिक नियंत्रण ही है - आवेग और नियंत्रण दोनों की प्रभावी उपस्थिति यहाँ प्रमाणित है । अतः यह सिद्ध होता है कि नियंत्रण से बाधित अभिव्यक्ति में मूल कथ्य व्यंग्य बनकर ही रह सकता है । वह प्रतीयमान () ही होता है ।

८.१० दृष्टि है प्रतिवेशिनी दाणमपि हहास्मद्गुहे दास्यसि,

प्रायेणास्य शिशोः पिता न विरसाः कौपीरपः पास्यति ।

स्काकिन्यपि यामि सत्त्वरमितः श्रौतस्तमालाकुलं,

नीरन्ध्रास्तनुपालितस्तु जरटच्छेयानलग्न्यमः ॥

यह कथन मी कुलटा का है अपनी पड़ोसिन से कहती है -- ‘हे पड़ोसिन दाणमर के लिए मेरे घर का ध्यान रखना, इस बच्चे का पिता (मेरा पति) कुए का सारा जल नहीं पीता, इसलिए दूर स्थित करने तक मैं अकेली मी जाऊंगी, यद्यपि वहाँ पुराने फाड़ है, मेरे अंगों में सरोचि पड़ जाऊंगी फिर मी मैं जाऊंगी । इस प्रसंग में हल्का काम जल्द है, तज्जनित आवेग है, बाधा मोक्ष है (सामाजिक है) । इस नियंत्रण के कारण नायिका छिपकर अपनी आवेग जन्य हल्का को पूर्ण करती है । परन्तु जाने पर संमोगानान्तर जो उसकी स्थिति होगी उसे वह छिपाना चाहती है, जाना भी अकेले है । अतः पहले से ही उस बाद की स्थिति की कल्पना कर कह देती है --

‘दूर है तेजी से जाऊंगी, पुनः तेजी से लौटना होगा अतः श्वास मर आएगी । पसीने से तथपथ हो जाऊंगी, वहाँ पुराने फाड़ हैं, कपड़े फट सकते हैं, बदन पर सरोचि आ सकती है, ‘आदि’ स्पष्ट है कि ये सभी बातें संमोग जन्य भी हो सकती हैं - यहाँ होंगी ही । परन्तु नायिका की यह मूल हल्का

उपर्युक्त श्लोक का विश्लेषण करने पर ही ज्ञात हो सकती है, यह अर्थ तत् पर नहीं है, वाच्य से पृथक् ही है ।

इस प्रसंग में एक और दृष्टिकोण भी प्रस्तुत किया जा सकता है । यह नायिका क्रुपता है, परपुरुष मोग में सामाजिक नियंत्रण बाधा उत्पन्न करता है । अतः वह करने के नीचे माहियों में परपुरुष से पूर्ण संमोग की कल्पना करती है और कल्पना में ही अंतुष्ट इच्छा को पूर्ण होता देखती है । इच्छा पूर्ति के बाद की अपनी स्थिति की भी कल्पना कर लेती है । सामाजिक नियंत्रण यहां भी कार्य कर रहा है अतः कल्पना में ही उस नियंत्रण को तुष्ट करने के लिए ऐसा कथन सोचती है कि किसी के पूछने पर ऐसा कह देगी । यहां इच्छा और नियंत्रण में समझौते की प्रवृत्ति अत्यन्त स्पष्ट है । अतः यह विवादास्पद नहीं है कि यह अर्थ भी ध्वन्यार्थ के रूप में स्थित होगा - वाच्य हो नहीं सकता, प्रतीयमानता इसकी निर्बन्धि है । उपर्युक्त श्लोक में नियंत्रण नैतिक नहीं है - शुद्ध सामाजिक है । सामाजिक नियंत्रण और आवेग के संघर्ष के परिणाम स्वरूप कथित एक और उक्ति का विश्लेषण यहां प्रस्तुत है -- यह श्लोक भी ध्वन्यालोक में विवेचित है -

८.११ श्वशुरत्र निमज्जति अत्राहं दिक्कर्ण एव क्रलोकम् ।

मा पथिक आत्रयं शय्यायां मम निमज्जसि ॥

यह एक प्रोणितापतिका का कथन है । पति विदेश गया हुआ है और नायिका बहुत समय से विरहविधुरा है । तभी एक पथिक उसके यहां रात्रियापन हेतु ठहरता है । स्त्री का आवेग तीव्र हो जाता है, पर सास के मय से वह स्पष्टतः उस पथिक को अपने सोने का स्थान कैसे बतलाए - यहां भी बाधा सामाजिक है, नैतिक नहीं । एक ओर तीव्र कामावेग है दूसरी ओर नियंत्रण है -- परिणामतः उक्ति इस रूप में प्रकट हुई है ।

‘सास यहाँ सोती है, मैं यहाँ, दिन में ही देख लो, कहीं रतौंधी के कारण रात्रि में मेरी शैया पर मत गिर जाना । वस्तुतः वह चाहती है कि पश्चिम रात्रि में उसकी शैया पर आए । इस प्रकार ऐसी अभिव्यक्ति जिसमें निषेध के द्वारा विधि का प्रतिपादन हो- सामाजिक अथवा नैतिक नियंत्रण के अवरोध के कारण होती है । इन में वक्ता का तात्पर्य वाच्यार्थ के रूप में उपस्थित नहीं रहता वह प्रतीयमान ही रहता है ।

‘कस्य वा न भवति.... आदि श्लोकों के कथन-शिल्प का कारण भी यही नियंत्रण जन्य अवरोध है । यह स्थिति तब होती है जब आवेग और नियंत्रण दोनों ही चेतन मानस में स्थित हों । चेतन मानस में स्थित अवरुद्ध आवेग दिग्भ्रम के रूप में भी अभिव्यक्त हो सकता है, वह बिम्ब वक्ता के मूल भाव से संबंधित होगा, पर उसे टूटना होगा । एक उदाहरण है --

८.१२ अनुरागवती सन्ध्या दिक्सस्तात्पुरस्सरः ।

अहो देवगतिः कीदृक्तथापि न समागमः ॥^१

‘अर्थात् प्रेम से पूर्ण सन्ध्या है दिक्स भी उसके सामने बढ़ रहा फिर मार्ग की गति कैसी है कि दोनों का समागम नहीं हो रहा ।’

यह नायक का कथन है । वह अपनी प्रिया से मिल नहीं पा रहा है । नितन का आवेग तीव्र है परन्तु नियंत्रण भी उतना ही प्रबल है । अतः प्रतीक के माध्यम से अपनी अभिव्यक्ति करता है । सन्ध्या भी सामने है, अनुरागवती भी है । वैसे ही नायिका भी अनुरागवती है, पर फिर भी नायक अपनी कामना को संतुष्ट नहीं कर पाता । नियंत्रण यहाँ बाधक है । प्रतीक कथन से वह अपनी भावना को प्रकट करता है । परन्तु प्रसंग के किमर्श से नायक की मूल भावना तक पहुँचा जा सकता है । यह भावना

भी यहाँ प्रतीयमान है। नायक इस प्रकार की अमिव्यक्ति से संतोज प्राप्त करता है, आवेग से मुक्ति पाता है, उसकी निराशा व्यक्त होकर कोमल हो जाती है। यह कथन भी श्रोता के लिए सह्य हो जाता है। नियंत्रण अवहेलना नहीं सह सकता है, इस प्रकार की आवरणयुक्त अमिव्यक्ति में नियंत्रण को मान्यता मिलती है। दूसरी ओर अमिव्यक्ति कलात्मक हो जाती है। इसे सूत्र रूप में इस प्रकार कहा जा सकता है। नायक की इच्छा इ अवरोध हुई, उसकी कल्पना ने भावचित्र व प्रस्तुत किया कि सब कुछ होते हुए भी दो प्रेमी मिल नहीं पा रहे हैं, प्राकृतिक प्रतीकों के माध्यम से अमिव्यक्ति हुई। अमिव्यक्ति में सन्ध्या स्त्रीलिंग है, रागपूरित है, लालिमा युक्त है, उसका राग उच्छलित है, प्रेमी दिक्स सामने है, आगे भी बढ़ रहा है तब भी मिलन संपन्न नहीं हो पा रहा, यहाँ नियंत्रण का प्रतीक देव गति है। इसका कारण तत्कालीन भारतीय संस्कृति की नियति विषयक धारणा है। यहाँ कामना और अवरोध दोनों चेतन मानस में है अतः प्रतीक योजना भी सरल है। आसंग () के द्वारा यह सहृदय को नायक की मूल भावना तक पहुँचा देता है। यहाँ आसंग है - अनुकूल परिस्थितियाँ होने पर भी मिलन का संपन्न न होना। यह प्रसंग राजा से संबंधित है, राजा, रत्नाक्ती से मिलन चाहता है, रत्नाक्ती भी उसे चाहती है। राजा की नैतिकता यहाँ नियंत्रण है, वह वासवदत्ता के हृदय को दुसाना नहीं चाहता, ऋः गुप्त रूप से ही मनोकामना पूर्ण करना चाहता है।

पूर्व पृष्ठों में मनुष्य की जिस गौण अथवा अर्जित प्रकृति की चर्चा की जा चुकी है, वह यद्यपि मनुष्य में ही होती है- परन्तु नियंत्रण के संदर्भ में वह मनुष्य की प्रथम अथवा मूल प्रकृति के समझ इस प्रकार व्यवहार करती है जैसे वह पृथक् अस्तित्व हो। मानव दो व्यक्तित्वों में विभाजित

हो जाता है - मूल और गौण । सामाजिक, नैतिक अथवा अन्य भी कोई नियंत्रण इस द्वितीय प्रकृति के द्वारा ही प्रभावी होता है, अतः नियंत्रण की सफलता इस द्वितीय प्रकृति को संतुष्ट देती है जो प्रकारान्तर से मानव को सुख देती है, त्याग इत्यादि महत् समझी जाने वाली भावनाएं इस गौण प्रकृति द्वारा आरोपित की जाकर इसे ही संतुष्ट देती है, व्यक्ति स्वयं को महान समझकर, अपनी ही दृष्टि में ऊंचा होकर आनंद का अनुभव करता है । अतः नियंत्रण की यह गौण प्रकृति है ।

८.१३ कभी ऐसी भी स्थिति होती है कि आवेग प्रतीक का आश्रय लेकर व्यक्त हो, परन्तु कवि के व्यक्तित्व की प्रबलता के कारण, उसकी सीकों को तोड़ने की प्रकृति के कारण, वह स्थल-स्थल पर स्पष्ट प्रकट हो जाए । हिन्दी के छायावादी कवि निराला में काव्यात्मक आवेग की प्रबलता, उनकी कविता में सर्वत्र उद्बलित होती दिखलाई पड़ती है । 'राम की शक्ति पूजा' हो या 'जूही की कली' शिल्प के बंध के बंधनों में बाबद भी उनकी अनुभूति हलक-हलक जाती है । नियंत्रण को फेलते हुए भी निराला का प्रबल व्यक्तित्व जैसे उसे ताड़ फैकता है । प्रतीकों का आश्रय ग्रहण करती हुई भी उनकी अभिव्यक्ति - प्रतीकों से व्यंजित भाव से कुछ अधिक कह देने को व्यग्र प्रतीत होती है । 'जूही की कली' ^१ का प्रारंभ विजय वन

१ विजय-वन-वल्ली पर
 सोती थी सुहाग मरी-स्नेह स्वप्न मग्न -
 अमल कोमल-तनु तरुणी जूही की कली,
 दुग बन्द किए, शिथिल पत्रांक में ।
 वासन्ती निशा थी,
 विरह - विधुर प्रिया संग छोड़
 किसी दूर देश में था पवन
 जिसे कहते हैं मलयानिल ।

बत्सरी' पर सोती ही सुहाग मरी' पंक्ति से होता है, पर द्वितीय तृतीय पंक्ति तक पहुँचते - पहुँचते कवि का मूल आवेग लफन कर प्रत्यक्षा होने लगता है - प्रणय की क्रीड़ा का यह दृश्य, कली और पवन के प्रतीकों से व्यक्त होकर आवेग को कलात्मक बना देता है, 'सुहाग मरी' आदि शब्द व्यञ्जना को पूर्णता देते हैं परन्तु मावावेग की उग्रता का आभास स्पष्टतः हो जाता है। 'जुही की कली' की हृदात्मक लय, सहृदय में कवि की अनुभूति को साकार करने में सहायक है। 'निराला' में आवेग और नियंत्रण का द्वन्द्व जितना प्रबल है, नियंत्रण के प्रति जैसा आक्रोश का भाव है अन्य छायावादी कवि में नहीं। द्वन्द्व की यह तीव्रता ही निराला के काव्य की अदम्य प्राणवत्ता का कारण है। कभी-कभी अपनी मायना को संतुष्ट न कर पाने की निराशा में

आहं याद बिछुहन से मिलन की वह मधुर बात,
 आहं याद कान्ता की कंपित कमनीय गात,
 आहं याद चाँदनी की धुली हुई आधी रात,
 फिर क्या ? -- पवन
 उपवन सर-सरित गहन-गिरि कानन
 कृन्ज-लता-पुंजों को पार कर
 पहुँचा जहाँ उसने की केलि क्लिती-कली साथ ।
 सोती थी, जाने कहो, कैसे प्रिय आगमन वह ?
 नायक ने चूमे कपोल,
 होल उठी बत्सरी की लड़ी जैसे हिँडोल ।
 इस पर भी जागी नहीं, चूक दामा मांगी नहीं,
 निद्रालस बंकिम विशाल नेत्र मूढ़ रही
 किंवा मतवाली थी यौवन की मदिरा पिए, कौन कहे ?

कवि ऐसे प्रतीक चुनता है जिनमें उसकी निराशा का प्रतिबिम्ब हो ।
 'राम की शक्ति पूजा' इसी प्रक्रिया का परिणाम है - इस प्रकार भी
 कवि अपने आवेग को कर पाता है ।

पंत की स्थिति निराला से भिन्न है । पंत में निर्बंधन अधिक
 है, उनका आवेग मंथर गति से प्रवाहित सरिता के सदृश है । 'चांदनी
 रात में नौका विहार' कविता में गंगा को 'तापस वाला' कहा है,
 जो आते, क्लृप्त और निश्कल लेटी है, उसे अपने केशों को ध्यान
 नहीं है, स्वयं का ही ध्यान नहीं है, अत्यधिक 'थकान' के कारण वह
 अमश्लय है, 'गोरे अंगों' पर 'तार तरल सुंदर' 'वस्त्र' वायु से आन्दोलित
 है । जिस प्रकार की शब्दावली इस कविता में प्रयुक्त है उससे लगता
 है जैसे चिर कुमार कवि मानस में नारी को इस रूप में मोग पाने की
 इच्छा कुमारी ही रह गई हो, वह किसी नारी को इस स्थिति तक
 कभी न पहुँचा पाया, फलतः कल्पना में इस बिम्ब का सृजन करता है
 और अतृप्त कामना को तृप्त करता है, संतौष पाता है । परन्तु, तभी

निर्दय उस नायक ने निपट निठुराई की
 कि फोको की फाड़ियों से सुन्दर सुकुमार
 देह सारी फकफोर ढाली
 मस्त दिए गोरे कपोल लोल ।
 चौक पड़ी युवती,
 चकित चिक्क निज चारों ओर फैर,
 हेर प्यारे को सेज पास
 नम्र मुली, हँसी खिली,
 रंग, प्यारे संग

- सूर्य कान्त त्रिपाठी 'निराला'

नियंत्रण प्रबल हो जाता है और वह इस नारी रूप की 'तापस बाला' कह उठता है, जैसे उसका नैतिक मन नारी को इस रूप में प्रस्तुत करने की कल्पना भी सह नहीं सकता। यहाँ अतृप्ति अवचेतन में सुप्त कामना है, जो यह रूप-बिम्ब रक्त की प्रेरणा देती है, 'तापसबाला' प्रयोग अचेतन मन में स्थित नैतिकता की प्रेरणा है। अतः अतृप्ति और कामना पर क्रोध रहता है, पंत में यह स्थिति बहुत स्पष्ट है - वे स्पष्ट कह नहीं सकते। जीवन में सदैव परिष्कृति की कामना करने वाले, धरती पर स्वर्ग की इच्छा करने वाले पंत में सांस्कृतिक और नैतिक नियंत्रण इतना प्रबल है कि उनकी कविता कभी-कभी प्राणहीन सी लगती है। आवेग का अभाव उसमें छटकता है। पंत ने 'मन' को बहुत प्रशिक्षित किया है पर वह कभी-कभी प्रकट हो ही जाता है। इसी कविता में 'एक पक्षी' के उड़ने की बात है - कवि कहता है - 'क्या निकल कोक' उड़ता छाया की कोकी को विलोक'। कविकी भावना इस संपूर्ण कविता में 'छाया की कोकी' की तरह ही प्रतीयमान है। यह प्रतीक भी कवि के अवचेतन-स्थित अनुभूति का प्रतीक है।

यह सिद्धान्त अन्यत्र भी उतना ही संगत है। पिछले पृष्ठों में जिन कविता प्रसंगों का विश्लेषण किया गया उन सब में आवेग मूल भावना 'काम' जन्य था। प्रेरक आवेग किसी प्रकार का हो सकता है, इसी प्रकार नियंत्रण के भी अन्य रूप हो सकते हैं। एक उदाहरण प्रसाद की कामायनी के अद्भुत सर्ग से लें --

८.१४

कौन तुम संसृति-जलनिधि तीर,

तरंगों से फँकी मणि एक

कर रहे निर्जन का कुपचाप

प्रभा की धारा से अभिषेक

उपर्युक्त कविता का शिल्प भी आवेग और नियंत्रण के द्वन्द्व का परिणाम है। अद्वा - प्रलय के पश्चात् - यह मान कर कि सब कुछ नष्ट होगया है फिर भी आशा की एक किरण हृदय में संजोर कि जैसे वह बच गई है, संभव है कोई और भी बचा हो, एकाकी घूमती फिरती है। और आगे बढ़कर जब सागर तट पर पहुँचती है तो एक स्थान पर बलि अन्न देखती है, सोचती है शायद कोई हो, उसे एक पुरुष दिलाई पढ़ता है जिसका मुख सागर की ओर था तथा पीठ अद्वा की ओर। अस्मात्, दिक्ताई पढ़े इस स्वैतर मानव को देखकर आशा, उत्साह और जिज्ञासा का भाव अद्वा के मानस में उद्वेलित होने लगता है - वह स्फाग्क पूछ बैठना चाहती है, किन्तु वह मनु की संतान है, गंधर्व देश की कन्या है, संस्कार संपन्ना है - नारी सुलभ लज्जा से युक्त है। यह संस्कार-संपन्नता, लज्जा आदि यहाँ जिज्ञासा और उत्साह के आवेग का नियंत्रण करते हैं, परिणामतः अभिव्यक्ति प्रतीक मयी हो जाती है। अन्यथा बलि अन्न को देखकर जाग्रत हुई आशा के अनुरूप पुरुष को देखकर जो अचिन्तित आवेग जागा होगा वह सपाट रूप में व्यक्त होना चाहिये था। इतना अस्कारपूर्ण, गंभीर कथन सोच-समझकर कहा हुआ है - यह भावावेग पूर्ण कथन नहीं, नियंत्रित उक्ति है। इसमें वातावरण की निर्जन्ता, मनु के पुरुषोक्ति दीप्त सौन्दर्य और उस सौन्दर्य का परिवेश पर प्रभाव, सब कुछ कह दिया गया है। अतः काव्य शिल्प युक्त यह उक्ति आवेग और नियंत्रण का ही परिणाम है।

नियंत्रण की एक और स्थिति का परीक्षण भी यहाँ प्रासंगिक है।

कवि अपने आवेग को प्रकट करना चाहता है, परन्तु उसे संतोष नहीं होता, तब वह प्रतीक आदि का आश्रय लेता है, इस स्थिति में यह संतोष ही सपाट कमाने का नियंत्रण करता है। यदि अनुमति सरत

और अविरोध है तो वह कविता के लिए प्रेरणा भी न दे सकेगी ।
 ऊर्जा जैसे दबाव पाकर शक्तिशाली हो जाती है जैसे ही आवेग की
 ऊर्जा भी नियंत्रण के दबाव से फूट पड़ने को मचल उठती है ।^१
 परन्तु आवेग का मात्र प्रकटीकरण अमिव्यक्ति ()
 नहीं है । यदि कोई व्यक्ति अपने आवेग को प्रकट कर रहा है तो
 जान हेवी () के शब्दों में 'वह अपने आवेश
 () को व्यक्त कर रहा है' ^२ और इस प्रकार
 आदिम अथवा आभ्यासिक आवेश को प्रकट करना अमिव्यक्ति नहीं
 है । कला की मूल्यवत्ता इस प्रकार के प्रकटीकरण में संभव नहीं है? वह
 तो आवेग के मार्ग में बाधा उत्पन्न करने वाले - पर्यावरण - अन्य
 प्रतिरोध से ही उत्पन्न होती है । ^३ जान हेवी ने इस प्रक्रिया
 का स्पष्ट किया है । अमिव्यक्ति के लिए भावावेग का प्रवाह अन्तः
 से बहिर्गामी होना आवश्यक है । तदनन्तर भावनाओं के ऊर्ध्वगामी
 प्रबल स्रोत की पूर्वानुभूत अनुभवों की मूल्यवत्ता से क्रमबद्ध तथा बोधगम्य
 बनाना होता है । यह चेतन मानस की प्रक्रिया है । ^४ प्रतिरोध का
 महत्व एक दृष्टि से और भी है । इसके अभाव में 'वह' को अपने
 अस्तित्व का बोध ही नहीं होगा । अतः यही वह शक्ति है जो
 व्यक्ति को उसके अस्तित्व से परिचित कराती है । यही वह कारण
 है जिसे अमिव्यक्ति ठोस रूप में रूपायित होती है - आकृति ग्रहण
 करती है । इस प्रकार अपने आवेग को अमिव्यक्ति देकर कलाकार
 नियंत्रणात्मक शक्ति को निरस्त करता है । इस अमिव्यक्ति द्वारा

-
- 'Unless There is compression nothing is
 १. expressed. - Art as an experience, John Dewey p.66
 २. "He is only giving way to a fit of Passion", Ibid 61
 ३. Art as an Experience, John Dewey p.61
 ४. Ibid
 ५. Arts and Society, Herbert Read, p. 85.

वह सहृदय के अकेल आनंद स्त्रोतों को उन्मुक्त कर देता है - उन्हें संतोष और आनंद प्रदान करता है। सहृदय इस आनंदानुभव से कृतज्ञ होकर कवि की प्रशंसा करता है, उसे यश देता है। संभवतः इसी अर्थ में संस्कृत काव्यशास्त्र में काव्यप्रयोजनों के अंतर्गत 'काव्यं यशसि' कहकर 'यश' को एक प्रयोजन माना है। कवि अपने भावावेश को ऐसा रूपाकार देता है कि उनका वैयक्तिक दर्श आकृत हो जाता है।

८.१५ इसीलिए कहा गया है कि पारिवेशिक सत्ताजन्य नियन्त्रण आवेग को कलात्मक रूप देता है। इससे यह निष्कर्ष भी निःसृत होता है कि कला--प्रत्येक दशा में सामाजिक तत्त्व है।

स्वभावतः विद्रोही होते हुए भी कवि गौण वृत्ति की पूर्ण उपेक्षा नहीं कर सकता, इसलिए वह अपने आवेग और पारिवेशिक सत्ता--जन्य नियन्त्रण में समन्वय का प्रयत्न करता है। 'समन्वय के प्रयत्न' में ही काव्य दृष्टि (*poetic vision*) विकसित होता है। और कवि अपने कथ्य को प्रत्यक्षा न कहकर संकेतित (*indirect*) करता है। जब गिन्सबर्ग की प्रेरणा से उत्तेजित समीरराय चौधरी 'कौलेप्सिबल जाधों' पर गुलाब की बात कहते हैं तो उधड़ने का दावा करते हुए भी, प्रतीक का ही आश्रय लेते हैं। अतः काव्यदृष्टि कवि की भावना को व्यंग्यत्व की ओर अनुप्रेरित करती है। इसी अभिप्राय से जान कैबल (*Jean Cabell*) ने कविता को शब्दों के माध्यम से परोक्ष अभिव्यक्ति कहा है। अतः कविता में आवेग की सीधी (*direct*) अभिव्यक्ति नहीं हो सकती। व्यंग्य होना ही काव्य की नियति है। कथ्य व्यंग्य बनकर पूर्णतया व्यक्त हो सके, इसी में काव्यदृष्टि की सफलता है। 'पी' (*Poet*) भी वाच्यार्थ की बाह्य पारदर्शी

१. "Similarly in Poetry a direct expression is improper or impossible; a veiled or poetical one is recourse. The motive impulse in poetry is supplied by the poetic desires. But these can not give themselves free expression. They are met by the repressive forces of authority regard for appearance, convention

.....

धारा में निहित व्यंग्यार्थ में ही काव्य का सौन्दर्य प्रतिपादित करता है।^१ अर्थस्थितियों के अनेक भेद दिखाकर एम्पसन () भी इसी निष्कर्ष पर पहुँचते हैं। स्वर क्रोम्बी की वैचारिक परिणति भी इसी धारणा का प्रतिपादन है। 'कथ्य' को 'व्यंग्यत्व' प्रदान कर एक ओर कवि अपने व्यक्ति को संतोष देता है, दूसरी ओर सामाजिक अपेक्षाओं को भी पूर्ण करता है। कथ्यामिव्यक्ति की यह प्रक्रिया उसके 'अर्थ' को सन्तुष्टि का आनन्द देती है। यदि भावक की दृष्टि से विचार करें तो भी यह सिद्ध होगा कि कवि की व्यंग्यपरक कृति को ग्रहण कर, वाच्यार्थ के माध्यम से, मूल आवेग की निहिति जिसमें है, उस व्यंग्यार्थ तक पहुँकर भावक की बुद्धि को लोभ होता है।

८.१६ ग० मा० मुक्तिबोध^२ ने कवि की दृष्टि से कला की रक्ता प्रक्रिया के तीन दाण माने हैं। कला के प्रथम दाण में जीवन का उत्कृष्ट तीव्र अनुभव निहित होता है -- इसे अनुभव दाण कहा जा सकता है। द्वितीय दाण में यह अनुभव अपने कसकते-दुस्तै मूल से पृथक् होता है और एक ऐसी फैण्टेसी का रूप धारण कर लेता है मानों वह फैण्टेसी आँखों के सामने खड़ी है, तृतीय और अंतिम दाण है इस फैण्टेसी के शब्दबद्ध होने की प्रक्रिया का आरंभ और उस प्रक्रिया की पूर्णवस्था तक की गतिमानता। इस गतिमानता में फैण्टेसी अवरत रूप में विकसित परिवर्तित होती हुई आगे बढ़ती जाती है।

morality which conflict with and control them.
The result is an indirect or veiled expression,
which we call poetry. "The poetic mind, p.241."

१. in which there lies beneath the transparent upper current of meaning an under or suggestive one.
The Poetic mind Page 244.

२. एक साहित्यिक की डायरी, ग० मा० मुक्तिबोध, पृ १६

फैण्टेसी के शब्दबद्ध होने की प्रक्रिया में मूलरूप में जो विकास होता है, वही कलासृजन का तृतीय टाण है।

उपर्युक्त विवेचन से यह स्पष्ट हो जाता है कि कला सृजन के द्वितीय टाण में ही कवि की अनुमति व्यंग्य बनने लगती है, क्योंकि ज्योंही अनुमति फैण्टेसी का रूप ग्रहण करती है, वह मोक्ता कवि से पृथक् हो जाती है और कवि उसका स्वतंत्र द्रष्टा हो जाता है। प्रतीक, बिम्ब आदि का संयोजन इसी स्थिति में होता है। इस फैण्टेसी को शब्द देने की प्रक्रिया में कविता मूर्त होती है। कला रचना के इस द्वितीय टाण का विश्लेषण यह सिद्ध करता है कि यह प्रक्रिया केतन मानस की है इसमें समय की अपेक्षा है। कला तात्कालिक सृजन नहीं है।^१ इससे यह भी सिद्ध होता है कि कविता-कला का सौन्दर्य व्यंग्यत्व जल्य ही होता है, वाच्यत्व में नहीं।

अतः कवि यदि अपने परिवेशजन्य अनुस्थितियों में स्थित है, तबसे कटा नहीं है, कटने का आकांक्षी भी नहीं है और उसने आवेग के उच्छ्वसन और परिवेशजन्य नियंत्रण को मोला है, अभिव्यक्ति की छटपटाहट को अनुभव किया है तो वह अपनी अनुमति को व्यंग्य रूप में ही प्रस्तुत करेगा।

आनंदवर्धन ने अब से ग्यारह सौ वर्ष पूर्व कविता के इस चिन्तन का उद्घाटन किया था। शब्द और अर्थ की समन्विति का प्रतिपादन मामह भी कर चुके थे। 'रीति' को काव्य की आत्मा कहकर वामन ने विस्तार-पूर्वक दस शब्द गुण और दस अर्थगुणों का व्याख्यान किया, यद्यपि वामनकृत यह व्याख्यान भौतिक शरीर को आत्मा कहने के समान था। मरत का रस संदर्भीय सूत्र भी विद्यमान था। इस पूर्वप्राप्त के परिवेश में आनंदवर्धन का यह सिद्धान्त सृजन की रचना-प्रक्रिया से संबद्ध है। कविता का प्रथम भौतिक आधार शब्द और अर्थ है। ध्वनिसिद्धान्त में शब्द और अर्थ

^१. Art as an experience, John, Dewey p. 65.

विषयक समस्याओं के सभी आयामों का तर्कसम्मत विवेचन है। जैसा कि कहा जा चुका है, रचना प्रक्रिया में ही कवि की अनुमति व्यंग्य बनने लगती है, अतः कविता में वाच्यरूप में उपस्थित अर्थ कवि की अनुमति को प्रकट नहीं करता। इसलिए कविता की प्रेरक अनुमति तक पहुंचने के लिए वाच्यार्थ के द्वारा निहित व्यंग्यार्थ तक पहुंचना होगा। इसका तात्पर्य यह हुआ कि कवि की सूक्ष्म सामर्थ्य इतनी प्रबल होनी चाहिए कि वह अपनी अनुमति को व्यंग्यत्व की पूर्णता तक पहुंचा सके। इसके लिए उसे शब्द चयन में इतना सायास होना चाहिए कि प्रयुक्त शब्द और वाच्यार्थ व्यंग्यनिष्ठ हों। इसी समस्या के समाधान हेतु आनंदवर्धन ने कहा कि महाकवि को उस अर्थ (जिसमें अनुमति साकार होती है, और जो व्यंग्य ही होता है।) और उस अर्थ को व्यक्त करने वाले शब्द को पहचानने का प्रयत्न करना चाहिए। क्योंकि शब्द मात्र उस अर्थ की अभिव्यक्ति में समर्थ नहीं होता।^१ कविता के मर्म तक प्रत्येक व्यक्ति नहीं पहुंच पाता। शब्द, जोषगत अर्थ और वाच्य रचना के व्याकरणिक नियम मिला ही सब जान लें, परन्तु व्यंग्यार्थ तक पहुंचने के लिए जिस सहृदयत्व की आवश्यकता है, वह सबके पास नहीं होता। नए कवियों ने बार-बार यह घोषणा की है कि उनकी कविता विशिष्ट पाठकों के लिए है। सच तो यह है कि कविता अभिव्यक्ति की ऐसी विधा है जो विशिष्ट जनों के लिए ही है। कविता जनसामान्य के लिए कभी नहीं रही। भारतीय काव्य शास्त्र की परम्परा ने सदैव सहृदय का विधान किया है, वही व्यक्ति काव्य के मर्म को जान सकता है जो काव्यार्थतत्त्व को जानता है।^२ जिसके पास

१. सोऽर्थस्तद्व्यक्तिसामर्थ्ययोगी शब्दश्च कश्चन ।

यत्नतः प्रत्यभिज्ञेयौ तौ शब्दार्थौ महाकवेः ॥ ध्व० पृ० ३० पृ ४७

२. शब्दार्थशासनज्ञानमात्रेणैव न वेक्षते ।

वेक्षते स तु काव्यार्थतत्त्वज्ञेरेव केवलम् ॥ ध्व० प्र० ३० पृ ४६

कविता को समझने में सहायक सहृदयत्व के संस्कार हैं ।

भारतीय विचार परम्परा मौलिक शरीर के साथ आत्मा का महत्त्व देती है । अपनी अभिव्यक्ति के लिये शरीर पर निर्भर रहते हुये भी, आत्मा का प्राधान्य निर्विवाद है । अभी हम जिस काव्य रचना प्रक्रिया का विवेका कर आए हैं, उससे यह स्पष्ट हो जाता है कि कवि की अभुति, कविता में व्यंग्य रूप में निहित होती है । शब्द और वाच्यार्थ उसे व्यक्त करने के साधन हैं । जैसे आत्मा को व्यक्त करने का साधन शरीर है उसी प्रकार व्यंग्यार्थ के सन्दर्भ में, शब्द और वाच्यार्थ, दोनों ही शरीर धर्म का गानन करते हैं । स्पष्ट है कि इस स्थिति में व्यंग्यार्थ का ही प्राधान्य होगा । इसी सन्दर्भ में आनन्दवर्धन ने प्रतीयमान अर्थ अथवा व्यंग्यार्थ को काव्य की आत्मा कहा है, वही प्रतिपाद्य भी है । यही कारण है कि शब्द और वाच्यार्थ का प्रतीयमान अर्थ के प्रति 'तत्परत्वे' भाव प्रतिपादित किया गया है ।^१

शब्द और वाच्यार्थ के व्यंग्यनिष्ठ होने पर ही कविता, रचना प्रक्रिया की दृष्टि से पूर्ण कही जायगी और ऐसी ही कविता को आनन्दवर्धन अष्ट काव्य प्रतिपादित करते हैं ।^२ उच्च काव्य ही ध्वनि काव्य भी है, आनन्दवर्धन ने 'ध्वनि' पद का प्रयोग विशेष मन्त्र से किया है । काव्य, जिसमें शब्द और अर्थ व्यंग्यनिष्ठ भाव से स्थित हों, व्यंग्यार्थ की प्रयान सत्ता के कारण प्राणवान भी होगा और ध्वनि तो प्राणवत्ता का प्रमाण है । इसी लिये आचार्य ने

१ तत्परत्वेव शब्दार्थौ यत्र व्यंग्यं प्रति स्थितौ प्र० उ० पृ ७३

२. यत्रार्थः शब्दों वा तमर्थमुपसर्जनीकृतस्वाधौ ।

व्यंक्तः काव्यविशेषः स ध्वनिरिति दूरिमिः कथितः ॥

ध्व० प्र० उ० पृ ६३

‘ध्वनि’ पद का प्रयोग किया है। निष्कर्षतः कहा जा सकता है कि शक्त एवं प्राणवान काव्य वही होगा जिसमें कवि की अनुभूति व्यंग्य रूप में स्थित है। इसलिये जब आनन्दवर्धन ‘काव्यस्यात्मा ध्वनिरिति’ कहते हैं तो कविता की प्रमावी सामर्थ्य एवं सप्राणता पर बल देते हैं। कविता की आत्मा स्वरूप यह अर्थ काव्यतत्त्व को समझ सकने में समर्थ व्यक्तियों को तुरन्त अवमासित हो जाता।^१

ध्वनिसिद्धान्त अपने समय का विवादास्पद सिद्धान्त रहा है। आनन्दवर्धन ने अपने पूर्व सभी सिद्धान्तों काव्य के अर्थ से जोड़कर ध्वनिसिद्धान्त में समाहित कर दिया था। आनन्दवर्धन की क्रांतिकारी स्थापना थी वस्तु और कर्तृकार रूप अर्थों की भी प्रतीयमानता। सायास ‘शब्दयोग की साधना’ पर बल देकर आनन्दवर्धन कविता की रक्षा-प्रक्रिया में बुद्धितत्त्व का महत्त्व स्थापित करते हैं और वस्तु की प्रतीयमानता सिद्ध करते हुए कविता के भावन में बुद्धि की अनिवार्यता स्वीकार करते हैं। वाच्यार्थ से भिन्न व्यंग्यार्थ रूप वस्तु तक पहुँचने का क्रम अतौकिक आनन्द-अनुभूति का मार्ग नहीं वरन् बुद्धि और तर्क का मार्ग है। वस्तुतः मुक्तक कविता में अर्थ प्रतीति की यही तर्कसंगत व्याख्या है।

कतिपय ऐसी भी रक्तारं होती है। जिनमें वाच्यार्थ प्रतीति के साथ ही कोई भाव तत्काल ही मासित हो उठता है, पर यह स्थिति कविता के लिए अनिवार्य नहीं है। इसलिये आनन्दवर्धन ने रस को भी व्यंग्य माना है, मात्र रस को ही नहीं। अतः यह आरोप लगाकर कि भारतीय काव्यशास्त्रपरम्परा रसवादी है और नयी कविता का रस से कोई संबंध नहीं इसलिये पारम्परिक काव्यशास्त्र को अग्राह्य कहना, अपने ज्ञान को प्रकट करना है --आनन्दवर्धन तो

१. बुद्धी तत्त्वार्थदर्शिन्यां कटित्थेवावभासते, ध्व० प्र० उ० पृ ५३

रचना प्रक्रिया, और काव्य शिल्प की दृष्टि से कथ्य की व्यंग्यता पर बल देते हैं। उनके वस्तु व्यंग्य में तो जगत के सभी तथ्य-कथ्य आ जाते हैं, लघु से लघु और महान् भी।

आनन्दवर्धन ने गुणिमूल व्यंग्य काव्य वहाँ माना है जहाँ प्रतीयमान अर्थ की प्रधानता न हो। इस स्थिति का रचना प्रक्रिया की दृष्टि से विश्लेषण करें तो ज्ञात होगा कि यह अपूर्ण अथवा त्रुटिपूर्ण रचना स्थिति है। इससे कवि की अक्षमता प्रकट होती है। यह स्थिति अनेक प्रकार से हो सकती है। व्यंग्यार्थ भी वाच्यार्थ का ही उपकारक बन जाए, अथवा व्यंग्यार्थ इतना गूढ़ हो कि सहृदयों के लिए भी अगम्य हो अथवा व्यंग्यार्थ वाच्यार्थ जितना ही स्पष्ट हो तो उसका वैशिष्ट्य ही समाप्त हो जाएगा। व्यंग्य का संस्पर्श होने से इस प्रकार की रचना भी कविता तो है ही। गुणिमूल व्यंग्य रचना, जैसा कि हम कह चुके हैं कवि की अक्षमता की द्योतक है। क्योंकि कोई कवि यह नहीं चाहेगा कि उसकी मूल अनुमति की अपेक्षा वाच्यरूप से उपस्थित अर्थ प्रधानतया प्रतीत हो। यह तभी होगा जब कवि अपनी फैण्टेसी को उपयुक्त शब्द देने में असमर्थ हुआ हो, या फिर कल्पना शक्ति में सामर्थ्य न होने से फैण्टेसी ही पूर्ण न बनी हो।

किन्तु कमी-कमी एक भाव दूसरे का अंग बन जाता है -- ऐसी स्थिति सर्वदा दोषपूर्ण नहीं होती। शिल्प के रूप में भी इस प्रकार के प्रयोग किए जाते हैं। वहाँ वस्तुतः एक भाव प्रधान होता है-- उस भावजन्य अनुमति से उत्पन्न फैण्टेसी के रूप में द्वितीय भाव उभरता है, किन्तु उस मूल भाव का ही पोषण करता है। आचार्य मम्मट ने इस स्थिति का एक अच्छा उदाहरण दिया है। भाव है --

क्षुब्धं ऊर्ध्व-ऊर्ध्व पर्वत और विस्तीर्ण सागर दृष्टिगोचर होते हैं, पृथ्वी इन्हें धारण करती हुई भी तुम विचलित नहीं होती, तुमको मेरा प्रणाम है। इस प्रकार जब मैं पृथ्वी की आश्चर्याभिभूत

होकर वन्दना कर रहा था कि हे राजा । इस पृथ्वी को भी
अविचलित रूप से धारण करने वाली तुम्हारी मुजा मुझे स्मरण हो
आई और मेरी वाणी मुद्रित हो गई ।^१

निश्चित रूप से यह कहा जा सकता है कि राजा के प्रति अद्भुत
भाव जन्य अनुमति को कवि के फेण्टेसी का रूप देकर व्यक्त किया है ।
अतः यह कोई त्रुटि नहीं है । यह शिल्प का एक प्रकार है । परन्तु
जहाँ कवि कुछ कहना चाहे और उसमें असमर्थ हो ? माकक अर्थ निर्णय
ही न कर पाए, यह स्थिति काव्य दृष्टि की असफलता की सूचक है ।
यदि वाच्यार्थ ही प्रमुख लगे तो इसका तात्पर्य यह होगा कि फेण्टेसी
को उपयुक्त शब्द ही न मिले । इसीलिए आनन्दवर्धन ने प्रयत्न पूर्वक
शब्द प्रयोग का निर्देश किया है ।

जिसमें व्यंग्य का स्पर्श भी न हो उसे ध्वन्यालोककार ने चित्र
काव्य कहा है । स्वनिर्मो (Phonocentric) के वैचित्र्य पूर्ण प्रयोग
से रचा हुआ काव्य । क्योंकि इसमें काव्य का आत्मतत्त्व स्वरूप
प्रतीयमान अर्थ होता ही नहीं अतः यह प्राणवान प्राणी के समान
नहीं उसके निजीव चित्रक होता है । व्यंग्य प्राधान्य काव्य प्राणवान,
सजीव कविता है, उससे रहित काव्य कविता नहीं, उसका निजीव चित्र
है । इसमें व्यंग्यार्थ विशेष प्रकाशन की शक्ति नहीं होती यह वाक्य-
वाच्य के वैचित्र्य के आधार पर निर्मित होता है । तिस्रो के लिए
तिसी गई अनुमति और उसके आवेग से शून्य कवितारं इसी कोटि की
होगी । पाठक पर इनका प्रभाव भी नहीं पड़ेगा । इस प्रकार की रचना
करने वाला कवि काव्य की रचना प्रक्रिया से ही अपरिचित होगा, वह

१ अत्युच्चाः परितः स्फुरन्ति गिरयः स्फारास्तथाम्मोष्यः
तानेतानपि विप्रती किमपि न क्लान्तासि तुम्यं नमः ।
आश्चर्येण मुहुर्मुहुः स्तुतिमिति प्रस्तौमि यावद् भुवः
तावद्विप्रदिमा स्मृतस्तव मुनी वाचस्ततो मुद्रिताः ॥

सुनी हुई अर्थवा बलात् ओढ़ी हुई पराई अनुभूति के अनुकरण में निजीव शब्द जाल रहेगा । प्रयोगवादियों और कविता लिखने वालों ने भाषा के शब्दों के असामर्थ्य की बात अनेक बार दुहराई है । शब्दों में नए अर्थ भरने का दम प्रकट किया है । निस्संदेह, शब्दों को नए संदर्भ में प्रयुक्त किया जा सकता है और तब व्यंजना के क्षमत्कार से शब्द नूतन क्षमत्कार पूर्ण अर्थ की अभिव्यक्ति दे सकता है, परन्तु शब्दों में नया अर्थ नहीं भरा जा सकता । आनंदवर्धन ने इस समस्या पर विचार किया है । कोई कवि नया शब्द गढ़ सकता है, किन्तु, तब उसे बतलाना होगा कि शब्द किस अर्थ का वाचक है । प्रसिद्ध वाच्यार्थ(वाला शब्द संदर्भ विशेष में , व्यंजना के आश्रय से नूतन अर्थ ध्वनित करेगा । किन्तु उस संदर्भ से हट जाने पर वह शुद्ध अभिप्राय का ही वाचक रहेगा ।

आनंदवर्धन ने कवि की पूर्ण अभिव्यक्ति की आकांक्षा जनित पीड़ा की स्प्रम्भा था, इसी से उन्होंने कहा है, कवि व्यंजना का मार्ग ग्रहण कर नवत्व को प्राप्त कर सकता है ।^१ कवि की प्रतिमा, कल्पना-शक्ति का ही स्फुरूप है, यही अनुभूति के समतुल्य फैण्टेसी रक्ती है । फैण्टेसी जितनी स्पष्ट होगी, काव्य उतना ही शक्त होगा । व्यंजना के आश्रय से कवि की कल्पना शक्ति भी उन्मेष प्राप्त करती है ।

व्यंजना का आश्रय लेकर कवि की वाणी प्राचीन अर्थों से युक्त होने पर भी नवत्व को प्राप्त करती है ।^२ परिमित काव्य-मार्ग भी अनन्त हो जाता है ।^३ शुद्ध वाच्य अर्थ भी अवस्थादेशकालादि के वैशिष्ट्य से, स्वभावतः अनंत हो जाता है ।^४ पौराणिक कथाओं का नए

१. 'अनानन्त्यमायाति कवीनां प्रतिमागुणः' ध्व० च० उ० , पृ ४५४

२. 'वाणी नवत्वमात्राति पूर्वाधान्वयवत्यपि' ,, ४५५

३. 'मितोऽप्यनन्ततां प्राप्तः काव्यमार्गो यदाश्रयात्' ,, ४५६

४. 'अनन्त्यमेव वाच्यस्य शुद्धस्यापि स्वभावतः' ,, ४७४

कवियों ने इस प्रकार प्रयोग किया ही है और आनन्दवर्धन को बिना पदे ही किया है। वस्तुतः यह काव्य का शाश्वत मार्ग है -- इसमें प्राचीनता नवीनता का प्रश्न नहीं उठता।

ध्वन्यालोककार अपने समय का निश्चित ही प्रगतिशील विचारक रहा होगा। वह परम्परा मुक्तता में विश्वास नहीं करता, कहता है--

‘जिस वस्तु के विषय में सहृदयों को ऐसा प्रतीत हो कि वह वस्तु नहीं लगती है, यह उचित नहीं सुभा है--यह वस्तु नहीं या पुरानी जो भी हो रम्य है।’

इस मान्यता को प्रत्यक्ष देने वाले ध्वनिसिद्धान्त को परम्परावादी कौन कह सकता है ? कविता को प्रेरणा देने वाली अनुमति का आधार जगत की कोई भी वस्तु बन सकती है। नहीं कविता में सामान्य के प्रति, तत्त्व के प्रति रुचि जागी है--वह अनुचित नहीं है। नित्य दृष्टि में जाने वाली सामान्य और घृणित से घृणित वस्तु के सम्बन्ध में यदि कवि की कोई अनुमति है और उसे वे इस रूप में प्रस्तुत कर सकें कि नूतन लगे, तो वह भी रम्य है। किन्तु कविता घृणा उत्पन्न कर वमन कराने का साधन नहीं हो सकती--इस स्थिति को कोई भी सविकल्पा व्यक्ति कविता न कह सकेगा।

कवि, स्वभावतः विद्रोही होने के कारण, सीकों को तोड़ता है, किसी अंश तक समझौता करता है। नहीं कविता में दो स्थितियों स्पष्ट दिखलाई पड़ती थीं। ऐसे कवि थे जिन्होंने आवेग फैला था, नियन्त्रण सहा था, अभिव्यक्ति की छटपटाहट जिनमें शिल्प बनकर उमरी थी। और ऐसे भी थे जिन्होंने सब कुछ अस्वीकारने का मार्ग चुना था। इनमें भी दो कोटियाँ थीं। एक वे जिनमें काव्योक्ति

१. यदपि तदपि रम्यं यत्र लोकस्य किञ्चित्,
स्फुरितमिदमितार्यं बुद्धिरभ्युज्जिहीते ॥

ध्व० च० उ० पृ० ४८८

आवेग तो था पर जो किसी भी नियन्त्रण को स्वीकार नहीं करते थे । आवेग की तीव्रता के कारण ये जैसे-तैसे उसे कह जाते थे । आवेग की तीव्रता ही इसमें प्रभावी तत्व होता था । दूसरे वे थे जिनका दर्द ओढ़ा हुआ था जो अनुकरण पर जी रहे थे, न इनके पास आवेगजन्य अनुमति थी और न कविता का शिल्प । चौंकाने वाले, कुरुचिपूर्ण कथनों को ये तथार्कथित कवि जस्टीफाई करते रहे । अकविता के हानियों ने कहा, 'अकविता नंगी है,' उसे कोई संकोच नहीं है,' सेक्स उसके लिए आश्चर्य की, छर की चीज नहीं है । वस्तुतः यह नयी पीढ़ी की, कुछ भी न कर - सब अस्वीकार करने का नाटक कर--अपना अस्तित्व स्वीकृत कराने की विधि भी है । इस विधि की भी परम्परा रही है ।

ध्वनि सिद्धान्त (ध्वजना) ने कविता के सभी संभव प्रकारों को समेटा है । इसका तात्पर्य यह है कि यह प्रवृत्ति जो नई कही जा रही है आज की ही नहीं है, आनन्दवर्धन के समय में भी रही होगी तभी न आचार्य ने इसे भी परिगणित किया है ।

अतः जहाँ तक शाश्वत काव्यतत्त्व चिन्तन का प्रश्न है, वह नया-पुराना नहीं होता । आनन्दवर्धन का ध्वनिसिद्धान्त काव्यतत्त्व चिन्तन की दृष्टि से आज भी महत्वपूर्ण है ।

...

अ द या य - ६

प्रतीक, बिम्ब और मिथ का व्यङ्ग्यत्व

६.१ प्रतीक और अर्थव्यंजना

प्रतीक-प्रयोग की प्रेरणा दो वस्तुओं में साम्य की अनुभूति में निहित है। यदि दो वस्तुएं इतनी समान प्रतीत होती हैं कि प्रत्येक दृष्टि से एक दूसरी के समतुल्य लगे तो एक को दूसरी का स्थानापन्न कर दिया जाता है। यदि क और ख, दो वस्तुओं में सादृश्य है तो 'के', 'ख' का अथवा 'खे', 'के' का प्रतीक बन सकती है। इस प्रकार साम्य रखने वाली वस्तुओं में से एक अधिक परिचित होगी, दूसरी कम। एक स्थूल हो सकती है, दूसरी सूक्ष्म। ऐसी स्थिति में सुपरिचित वस्तु अल्पपरिचित का और स्थूल वस्तु सूक्ष्म का प्रतीक बनेगी। हब्ल्यू.एम. ब्रबन ने सौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टि से उस वस्तु को प्रतीक माना है जो अपने तात्कालिक अभिप्राय से भिन्न-दिशाय की दृष्टि से महत्वपूर्ण किसी अन्य अभिप्राय को सुझाती है।^१ प्रतीक-प्रयोग और तज्जनित अर्थमाकन में सहृदय की भावनाशक्ति का महत्वपूर्ण स्थान है। इसके अतिरिक्त प्रतीक की अर्थ-विभूति में संदर्भ-विमर्श भी अनिवार्य है।^२ प्रतीक के संबंध में

१. सेंग्वेज अण्ड रिजलिटी, पृ ४६६

२. द मीनिंग आब मीनिंग, पृ २०६, सी.के.ब्रागडेन तथा आई.ए.रिचर्ड

लैंगर का कथन सत्य है कि प्रतीक जिस वस्तु का प्रतीक है, उस वस्तु को नहीं, उसके भाव को, धारणा को व्यक्त करता है।^१

कविता में प्रतीक - प्रयोग की परंपरा संभवतः स्वयं कविता जितनी ही प्राचीन है। कविता शब्दार्थमय है अतः शब्द और अर्थ के समुच्चय स्वरूप भाषा से प्रतीक का संबंध-अवधारण उचित होगा।

‘क’ और ‘ख’ दो वस्तुएं हैं, दोनों में सादृश्य है, तब ये दोनों ही एक दूसरे की प्रतीक बन सकती हैं। यदि दोनों वस्तुओं के भाषा में ‘क’ और ‘ख’ नाम भी हैं तो ‘क’ के स्थान पर उसके प्रतीक ‘ख’ के नाम से का प्रयोग भी किया जा सकता है। इसका तात्पर्य यह है कि वस्तुओं की भांति उनके नाम भी परस्पर परिवर्तनीय हैं। इस प्रकार के प्रयोग, जब नाम स्वयं से वाच्य वस्तु की अपेक्षा अन्य वस्तु को अथवा उसके भाव को व्यक्त करें, प्रतीक प्रयोग कहलाते हैं। बहुधा ऐसा भी संभव है कि साम्य रखने वाली दो वस्तुओं में से एक के लिए भाषा में कोई वाक्य शब्द नहीं होता तब यह वस्तु आलंकारिक विधि अथवा साक्षात्कार प्रयोग से जानी जाती है। नई वस्तु के लिए नया शब्द गढ़ने की अपेक्षा मानव-प्रकृति के यह अधिक अनुकूल है कि वह पुराने शब्द के अर्थ में प्रतीकात्मक अर्थविस्तार करे। निश्चय ही, इस प्रक्रिया से भाषा की अभिव्यक्ति-शक्ति में वृद्धि होती है। कवि का संसार इस स्थूल-भौतिक जग से अधिक व्यापक है, वह अनेक ऐसे विचारों से, घटनाओं से, ऐसे सत्य से साक्षात्कार करता है जिनके लिए भाषा में सम्यक् शब्द नहीं होते, परिणामतः उसे प्रतीकात्मक प्रयोगों का आश्रय ग्रहण करना पड़ता है। इस प्रकार कवि अन्यथा-असंगत विचारों को भी अभिव्यक्ति देता है। इसी अर्थ में कवि भाषा का निर्माता कहा जाता है।^२

१. सौन्दर्यशास्त्र के तत्त्व पृ २३७

२. द पौएटिक माइन्ड। प्रेस्काट, पृ २२५

• प्रतीक - प्रयोग में दो वस्तुएं सादृश्य के कारण एक-दूसरे के निकट रख दी गई हों, ऐसा नहीं है। कवि की कल्पना दृष्टि दो सदृश वस्तुओं को परस्पर निकट नहीं रखती, वह दोनों का समेकन करती है। यदि दो सदृश वस्तुएं -- 'अ' और 'ब' हैं तो कल्पना द्वारा रचित वस्तु 'अ ब' द्वारा व्यक्त की जा सकती है। 'अ' और 'ब' के कतिपय गुण प्रच्छन्न हो जाते हैं, अतः नूतन योगिक - अ ब की अपेक्षा (अ - स) (ब - द) होता है, स 'अ' का दमित अंश है और द 'ब' का दमित अंश। नई वस्तु को 'अ' अथवा 'ब' नाम से अथवा दोनों के संयुक्त नाम से भी पुकारा जा सकता है। इस दृष्टि से प्रतीक दो वस्तुओं का परस्पर सहप्रदीपण भी कहा जा सकता है।

६.२ प्रतीक-अर्थ-प्रतीति के हेतु

उपर्युक्त विवरण से स्पष्ट है कि काव्य में प्रयुक्त शब्द-प्रतीक दो अर्थों को सन्निहित रखता है। जिस वस्तु का वह प्रतीक है, उसके अर्थ को और स्वयं के वाच्यार्थ को। दो अर्थों की इस प्रवृत्ति के कारण विद्वानों ने प्रतीक को लाक्षणिक प्रयोग तथा अर्थ प्रतीति में शुद्धा साध्यवसाना या गौणी साध्यवसाना लक्षणा मानी है।

साध्यवसाना लक्षणा वहाँ होती है जहाँ उपमान के द्वारा उपमेय का अंतर्भाव कर लिया जाता है --

‘विषययन्तः कृतं अन्यस्मिन् सा स्यात् साध्यवसानिका।’
इसका उदाहरण ‘गौरवम्’ दिया गया है। इसमें उपमेय वाहीक का शब्दशः कथन नहीं है, वह ‘गौ’ के द्वारा निर्माण हो गया है। इस प्रतीति में - कुछ बातें ध्यान देने की हैं -- (१) यह (गौरवम्) प्रत्यक्षा कथन होगा, अर्थात् जब सामने वाहीक होगा तभी वक्ता,

‘यह बैल है’, कहेगा, उसके अभाव में ‘यह बैल है’ कहा ही नहीं जा सकता । बाहीक की अनुपस्थिति में तो ‘बाहीक बैल होता है’ कहना पड़ेगा । बाहीक की उपस्थिति में वाक्य के कहे जाने पर ‘अयम्’ उसका वाचक हो गया, तब बैल, अयम् का प्रतीक नहीं हो सकता । प्रतीक-प्रयोग में तो प्रतीक का ही प्रयोग होता है । अथवा कविता के स्काध ऐसे उदाहरण भी देखने में आते हैं जिनमें स्पष्टतः यह कहा गया है कि अमुक, अमुक का प्रतीक है ।

शुद्धा साध्यवसाना लक्षणा वहां होती है जहां उपमेय और उपमान में सादृश्येतर संबंध होता है । परन्तु प्रतीक-योजना में सादृश्येतर संबंध का अवसर नहीं है, वह तो सादृश्य पर ही निर्भर है । अतः शुद्धा साध्यवसाना अथवा गौणी साध्यवसाना लक्षणा के अंतर्गत ‘प्रतीक’ का अन्तर्भाव मुक्तिसंगत नहीं है ।

कविता में प्रतीकार्थ तक कैसे पहुंचा जाता है, यह प्रश्न विचारणीय है । पंत की निम्नलिखित पंक्तियों का परीक्षण करें --

उष्ण का धा उर में आवास,
मुकुल का मुख में मृदुल विकास ।
चांदनी का स्वभाव में वास,
विचारों में बच्चों की सास ।^१

‘उर’ में उष्ण का आवास कैसे संभव है ? अतः वहां वाच्यार्थ अव्युत्पन्न है, तब उष्ण से संबंधित अर्थ, प्रकाश, प्रसन्नता, ओज्ज्वल्य आदि ग्रहण करने होंगे । इस प्रकार उष्ण प्रकाश, आदि का प्रतीक है, परन्तु इस प्रतीक - प्रयोग का प्रयोजन क्या है ? ‘उर’ की सहृदयता, प्रेरणात्मकता आदि प्रकट करना । प्रयोजनवती लक्षणा में प्रयोजन

की प्रतीति में व्यंजना का व्यापार ही रहता है, यह सिद्ध बात है।
 आचार्य मम्मट ने 'काव्यप्रकाश' के द्वितीय और पंचम उल्लास में इस
 संबंध में विस्तार से शास्त्रार्थ दिया है। अतः प्रतीकार्थ तक पहुंचने में
 एक हेतु मुख्यार्थ का अव्युत्पन्न होना है। इसमें लक्षणा की प्रवृत्ति
 मानी जा सकती है, परन्तु प्रयोजन की प्रतीति में व्यंजना को हेतु
 मानना होगा। इस प्रकार प्रयोजन रूप प्रतीकार्थ और प्रतीक में व्यंग्य-
 व्यंजक भाव संबंध है।

प्रतीक-प्रयोग में वाच्यार्थ सदैव अव्युत्पन्न नहीं होता।
 निराला की 'कुरमुत्ता' कविता की ये पंक्तियाँ विचारणीय हैं --

अब सुन के गुलाब,

मूल मत पाईं गर सुशबू रंगो आव,

सुन झूसा लाद का तूने अशिष्ट

हात पर हतरा रहा कैपिटलिस्ट।^१

इन पंक्तियों का वाच्यार्थ पूर्णतः निष्पन्न है। परन्तु कतुर्थ पंक्ति
 में 'कैपिटलिस्ट' पद प्रथम पंक्ति के 'गुलाब' को प्रतीक बना देता है।
 अब सहृदय इसे दूसरे अर्थ में देखता है। गुलाब - कैपिटलिस्ट, शोषक,
 निम्नवर्ग के सत्त्व पर फूलने-फलने वाले व्यक्तियों का प्रतीक है।
 स्पष्टतः यहाँ 'संदर्भ' ही प्रतीकार्थ तक पहुंचने का हेतु है। 'गुलाब'
 के प्रतीकार्थ की प्रतीति यहाँ व्यंजना-गम्य ही है। क्योंकि कैपिटलिस्ट
 गुलाब का वाच्यार्थ नहीं है। लक्षणा के हेतु न होने से यहाँ लक्षणा
 का अवसर भी नहीं है अतः प्रतीकार्थ की प्रतीति व्यंजना द्वारा ही
 हो रही है।

काव्य-प्रतीक में कुछ गुण उस वस्तु के होते हैं, जिसका वह
 वाक्क होता है और कुछ गुण उस वस्तु के होते हैं जिसका प्रतीक होता
 है। अतः प्रतीक, उस वस्तु के भाव को, जिसका वह प्रतीक है, व्यंजित

करता है। प्रतीक अपना वाच्यार्थ रखते हुए भी अन्य अर्थ - जिसे प्रतीकार्थ में व्यङ्ग्यत्व भाव संबंध ही होता है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने प्रतीक को विशेष प्रकार का उपमान कहा है। शुक्ल जी प्रतीक की विशेषता को तो हृदयंगम कर चुके थे परन्तु संभवतः व्यङ्ग्यता के प्रति पूर्वाग्रह के कारण वे इसे व्यङ्ग्यत्व कहना न चाहते हों ? जो भी हो 'विशेष' स्वयं इस बात की घोषणा करता है कि प्रतीक में सामान्य उपमानोपमेय भाव से अधिक वैशिष्ट्य है। यह वैशिष्ट्य इसके व्यङ्ग्यत्व के कारण ही है।

६.३ प्रतीक अन्योक्ति नहीं है -

काव्य-प्रतीक जिस संरचना में प्रयुक्त होता है, उस संरचना में उसकी स्थिति केन्द्रीय होती है। अन्योक्ति में स्क पूर्ण वाच्यार्थ होता है, यह वाच्यार्थ संदर्भ के विमर्श से अन्य अर्थ भी देता है। पर अन्योक्ति कथन की यह विशेषता है कि वाच्यार्थरूप कथन भी उतना ही सुंदर लगता है, यदि किसी को संदर्भ का ज्ञान न हो और वह अन्य अर्थ न भी प्राप्त कर सके, तो भी कथन पूर्ण लगेगा। उसमें अंतर यह होगा कि संदर्भ के ज्ञान से अन्योक्तिरूप कथन के वाच्यार्थ से विशेष व्यङ्ग्यार्थ की प्रतीति होगी और संदर्भ के ज्ञान के अभाव में सामान्य अर्थ की प्रतीति होगी। बिहारी की प्रसिद्ध अन्योक्ति का परीक्षण करें --

स्वारथु सुकृत न अम कृथा देह विहंग विचारि ।

बाज पराये पानि परि तू पच्छीन न मारि ॥

(१) यदि श्रोता को राजा, उसके कर्मचारी आदि का संदर्भ ज्ञात नहीं है तो भी वह 'बाज पक्षी' रूप वाच्यार्थ से इस अर्थ तक पहुंच जाएगा कि मनुष्य को व्यर्थ, किसी अन्य के सौते से, किसी को कष्ट नहीं पहुंचाना चाहिए। यह सामान्य व्यङ्ग्यार्थ होगा।

(२) यदि राजा जयसिंह और उनके कर्मचारियों का संदर्भ ज्ञात है तो राजा से संबंधित विशेष अर्थ की प्रतीति हो सकेगी । इसका अर्थ यह हुआ कि अन्योक्ति में अर्थ निष्पत्ति के लिए माधोचर संदर्भ - विमर्श की अपेक्षा अनिवार्य है । प्रतीक का संदर्भ उस संरचना में ही होता है ।

अन्योक्ति व्यक्ति विशेष के लिए ही होती है, जब कोई व्यक्ति किसी दूसरे को प्रत्यक्ष न कहकर, ब्याज से कहना चाहता है तो वह अन्योक्ति प्रणाली का आश्रय लेता है ।

अन्योक्ति में प्रतीक का प्रयोग किया जा सकता है पर प्रत्येक प्रतीक-प्रयुक्त अन्योक्ति नहीं होती । अन्योक्ति और प्रतीक प्रयुक्ति के उद्देश्य में स्पष्ट अंतर है । अन्योक्ति की शैली में श्रोता की सन्निधि अपेक्षित है, प्रतीकशैली में यह आवश्यक नहीं है । एक वस्तु निम्न-निम्न संदर्भों में प्रयुक्त होकर निम्न-निम्न वस्तुओं का प्रतीक बन सकती है, पर अन्योक्ति विशेष संदर्भ में ही सीमित रहती है ।

गणपति चंद्रगुप्त ने अरबानकृत प्रतीक वर्गीकरण को उद्धृत कर उससे सहमति प्रकट की है । यह वर्गीकरण निम्नलिखित है --

१- सैकात्म्यक -

इनमें प्रतीकात्मक शब्द का विशेष महत्व नहीं रहता, केवल संबंधित पदार्थ का ही महत्व रहता है । उदाहरण के लिए हम अपने कुंसे का नाम कमल रख देते हैं । यहाँ कमल विशेष कुंसे का पर्यायवाची है ।

इसै श्री गुप्त ने अभिधा पर आधृत प्रतीक माना है । प्रतीक विधान के वैशिष्ट्य पर ध्यान देने से स्पष्ट होगा कि उपर्युक्त प्रयोग प्रतीक के अंतर्गत नहीं रखा जा सकता । यद्यपि ऐसे मत भी हैं जो माना

के प्रत्येक शब्द को, उस शब्द से ज्ञात वस्तु का प्रतीक मानते हैं^१ --
 उसे दृष्टि से भी 'कमल' कुत्ते का प्रतीक नहीं कहा जा सकता । यहाँ
 दो वस्तुएँ हैं कुत्ता और कमल । 'कुत्ते' के स्थान पर कमल का प्रयोग किसी
 भी सादृश्य पर आधृत नहीं है । एक वस्तु के स्थान पर दूसरी वस्तु
 का अथवा उसके नाम का प्रयोग करने से ही वह वस्तु प्रतीक नहीं बन जाती,
 सादृश्य की प्रतीति ही प्रतीकार्थ तक पहुँचाती है । कुत्ते को कमल कहना,
 अमिधा पर आधृत तो एकदम नहीं है । कुत्ते और कमल के वाच्यार्थ रूढ़
 हैं । यह वाक्य - 'यहाँ कमल विशेषण कुत्ते का पर्यायवाची है', निरर्थक
 है । पर्यायवाची प्रसिद्ध होते हैं, जब तक प्रयोक्ता स्पष्टतः न कहे
 कि कमल का अर्थ उसका विशेषण कुत्ता समझा जाय तब तक कोई भी वैसा
 समझने की मूर्खता नहीं करेगा । अतः ऐसे प्रयोगों को प्रतीक नहीं कहा
 जा सकता ।

२- अमिध्यात्मक -

इनमें प्रतीकात्मक शब्द का प्रयोग विशेषण प्रयोजन से होता
 है । 'मेरा नौकर बिल्कुल गधा है, उसे कुछ भी समझ में नहीं आता'
 यहाँ गधा मूर्खता का प्रतीक है । वस्तुतः इसे भी प्रतीक प्रयोग नहीं कहा
 जा सकता, यह लक्षणा का उदाहरण है । लक्षणा के प्रत्येक प्रयोग
 में प्रतीक नहीं होता । काव्यशास्त्र के प्रसिद्ध उदाहरण 'गंगार्याघोषः'
 में लक्षणा का चमत्कार स्पष्ट है, यहाँ प्रतीक प्रसंग नहीं है ।

३- आरोपमूलक -

'हमें जानबूझ कर एक अर्थ पर दूसरे अर्थ का आरोपण होता
 है ।' उदाहरण दिये गये हैं --

१. 'ठाढ़ा सिंघ चरावै गाई' -- कबीर

२. मधुर मधुर मेरे दीपक जलै -- महादेवी

परन्तु ये दोनों उदाहरण निम्न प्रकृति के हैं। कबीर की पंक्ति में वाच्यार्थ अव्युत्पन्न है -- 'सिंघ गायों को खड़ा रहकर नहीं चराता'। कबीर के पदों के विमर्श से ही इस उलटबासी का रूपक स्पष्ट होता है। सिंघ यर्ग मन है, गार्ह का अर्थ इन्द्रियां है। यह अर्थ किसी सादृश्य से व्यक्त नहीं होता। यह रूढ़ लक्षणा का ही नहीं, सीमित, अत्यंत रूढ़ कोई लक्षणा हो ता उसका उदाहरण कहा जा सकता है।

इसके विपरीत महादेवी की पंक्ति प्रतीक-प्रयोग का श्रेष्ठ उदाहरण है। इसमें वाच्यार्थ अव्युत्पन्न नहीं है। 'दीपक के मधुर मधुर जलने' में माधुर्य की अभिव्यक्ति हो रही है। साथ ही 'दीपक' प्रतीक के अन्य अर्थ भी प्रतीत हो सकते हैं।

निष्कर्षतः कहा जा सकता है --

(१) प्रतीक प्रयोग के मूल में दो वस्तुओं में सादृश्य की प्रतीति है।

(२) प्रतीक का अंतर्मात्र लक्षणा प्रयोगों से नहीं होता। लक्षणा प्रयोगों में सर्वत्र प्रतीक योजना नहीं दिखलाई पड़ती। कहीं-कहीं प्रतीकार्थ की प्रतीति में लक्षणा-प्रक्रिया दृष्टिगोचर होती है।

सामान्यतः प्रतीक अपना अर्थ रखते हुए ही प्रतीकार्थ व्यक्त करता है।

(३) प्रतीक प्रयुक्ति के मूल में कम से कम शब्दों के द्वारा वांछित कुछ एक मूर्तियों के उद्भाव की आकांक्षा है।

(४) प्रतीक और उसके अर्थ में व्यंग्य - व्यंजक भाव संबंध है।

६.४ कविता में प्रतीक-प्रयोग, कविता की जटिल सृजन-प्रक्रिया से संबद्ध है। कवि जब अपने आवेग (Poetic impulse) को स्पष्टतः अभिव्यक्ति देना नहीं चाहता तब वह प्रतीक का प्रयोग कर सकता है। कवि-मानस में जो अनेक वस्तुएं, घटनाएं निक्षिप्त रहती हैं उनमें से जिससे भी कवि की तात्कालिक वस्तु, भाव अथवा घटना का सादृश्य होगा,

वही प्रतीक रूप में प्रयुक्त की जा सकेगी । परन्तु प्रतीक-प्रयोग की यह प्रक्रिया इतनी सरल भी नहीं है । कभी-कभी अनेक पूर्वदृष्ट वस्तुएं, पूर्वानुभूत घटनाएं मिलकर एक नई वस्तु, नई घटना को रूपायित कर देते हैं - ऐसी वस्तु जब प्रतीकरूप में प्रयुक्त होती है तो प्रतीकार्थ-ज्ञान करना जटिल हो जाता है । तब भी, प्रतीक, काव्य में प्रयुक्त किया जाने वाला सहज उपादान है । प्रतीक काव्यात्मक आवेग और नियंत्रण के तन्त्र की कलात्मक परिणति है । इस प्रकार के प्रयोग का दोहरा उद्देश्य रहता है -- १. नियंत्रण से सामंजस्य और २. आवेग की अभिव्यक्ति इसका एक निष्कर्ष यह निकलता है कि प्रतीक-युक्त रचना में अर्थ तल पर नहीं होता , उसे संरचना के गहन तल से प्राप्त करना होता है । तल पर एक अर्थ ज्ञात होता है, उस अर्थ से दूसरे अर्थ तक पहुंचना होता है । यह दूसरा अर्थ ही कवि का अभिप्रेत होता है । यदि ऊपर से प्रतीति होने वाला वाच्यार्थ अव्युत्पन्न रहा तो प्रतीक - प्रयोग का प्रथम उद्देश्य नियंत्रण से सामंजस्य-पूर्ण नहीं होगा । अतः प्रतीक प्रयोग में प्रतीक के लिए आवश्यक है कि स्वयं का अर्थ देते हुए ही अन्य अर्थ की प्रतीति कराए ।

६.५ ध्वनिसिद्धान्त ऐसे सभी प्रयोगों को संलक्ष्यक्रम व्यंग्य के अंतर्गत रखता है । स्पष्ट है कि प्रतीक-प्रयोग में प्रथमतः वाच्यार्थ की प्रतीति होती है तदनन्तर विमर्शपूर्वक अन्य अर्थ तक पहुंचा जाता है । यह अन्य अर्थ, पाठक के समक्ष, विचार रूप में उपस्थित हो सकता है , भाव रूप में भी हो सकता है । कविता के ऐसे शतशः उदाहरण हैं, इन सबका विचार करके ही, सृजन और भावन को दृष्टि में रखते हुए आनंदवर्धन ने असंलक्ष्यक्रम कौटि की कल्पना की है । काव्य का आत्मा रस कहकर, आनंदामिभूत होकर भूमना बहुत सरल है, पर कविता की इस कौटि की रससिद्धान्त के आधार पर व्याख्या करना कठिन है । तब रसवादियों को रस को व्यापक करने का प्रपञ्च रचना पड़ता है ।

संसार के सभी क्षेत्रों के काव्य में - सभी कालों में प्रतीक का प्रयोग हुआ है और आज भी हो रहा है। यह स्थिति प्रतीक को सृजन की प्रक्रिया में सहज उत्पन्न काव्योपादान सिद्ध करती है।

हिन्दी के आधुनिक काव्य में भी प्रतीक, बिम्ब आदि को अपरिहार्य कहकर, इन्हें नये हिन्दी काव्य के वैशिष्ट्य के रूप में विवेचित किया जा रहा है।

उपर्युक्त विवेचन से यह सिद्ध हो जाता है कि प्रतीक काव्य का ऐसा उपादान है जो कवि के अभिप्रेत अर्थ की व्यञ्जना करता है, प्रतीक स्वयं व्यञ्जक है। काव्य रचना के इसी शाश्वत सत्य से साक्षात् कर आनन्दवर्धन ने प्रतीयमान अर्थ के संलक्ष्यक्रम प्रकार का विधान किया था। काव्य वाक्य में कवि का अभिप्रेत अर्थ ही तात्पर्यविणयीमूल अर्थ होता है - अतः वही प्रधान है। प्रतीक के द्वारा वह अर्थ प्रतीयमानतः व्यक्त होता है। इसलिए प्रतीक - प्रयोग ध्वनि के स्थल होते हैं।

६.६ आधुनिक हिन्दी काव्य के कुछ प्रतीक प्रयोगों का विश्लेषण यहाँ प्रस्तुत किया जा रहा है।

१ कितनी द्रुपदा के बाल लुटे,
कितनी कलियों का अंत हुआ,
कह हृदय सोल चितौड़ यहाँ,
कितने दिन ज्वाल बसंत हुआ।

(दिनकर-लुंकार, हिमालय)

उपर्युक्त उद्धरण में 'द्रुपदा', 'कलियों', आदि पद प्रतीक हैं। दोनों का वाच्यार्थ संगत है परन्तु द्रुपदा के पूर्व प्रयुक्त 'कितनी' पद उसे प्रतीक बना देता है। द्रौपदी महाभारत का ऐसा पात्र है जो पवित्र माना जाकर भी लङ्घित हुआ। अपने बलवान प्रियजनों की उपस्थिति में उसके केश लींचे गये। इस प्रकार द्रौपदी विवशता का, नारी की अवमानना का प्रतीक भी है और पंचकन्याओं में परिगणित द्रौपदी पवित्रता का प्रतीक भी। यहाँ द्रौपदी पवित्र और निरीह नारियों

का प्रतीक है। प्रतीकार्थ होगा - कितनी द्रोपदियों - कितनी पवित्र,
 किन्तु विवश स्त्रियों का उनके स्वजनों के देखते - देखते अपमान हुआ,
 उन्हें कैश पकड़ कर खींचा गया। इस प्रसंग के विमर्श से कलियों का अर्थ
 होगा कली जैसी कच्ची उम्र की नालिकारों, जिन्हें कुत्त दिया गया।
 निश्चय ही ये प्रतीक न तो लड़ाणा में अंतर्भावित हो सकते, न अन्योक्ति
 में। ये प्रतीक अपने वाच्यार्थ को रखते हुए ही संदर्भ से अन्य (वाक्यार्थभूत)
 अर्थ की प्रतीति करा रहे हैं, इसीलिए प्रतीक को व्यंजक कहा गया है।

२ मैं वही शम्बूक हूँ,
 तू ने दिया था रोक उस दिन,
 स्वर्गपथ पर मुझे जाते देख।
 मैं वही स्कलव्य हूँ,
 कि धनुषधारी वीर अर्जुन
 हर गया था,
 और तू ले लिया था अंगूठा।
 याद रख मैं हूँ
 यही अभिभूत ढाका का जुलाहा,
 काट ली थी ऊंगलियाँ जिसकी,
 किसी दिन क्रुद्ध तूने।

(रगिय राघव, पिछले पत्थर, आततायी)

शम्बूक, स्कलव्य और ढाका का जुलाहा क्रमशः रामायण,
 महाभारत और आधुनिक युग के तीन पात्र हैं। तीनों मिलकर शोषण की
 उस परंपरा को व्यक्त करते हैं जिसका एक और महाभारत काल में दूसरा
 आधुनिक युग में। शम्बूक शूद्र था, अपनी तपस्या के बल पर मोक्ष
 चाहता था। ऋषि-ब्राह्मण जो शूद्र को तपस्या का अधिकारी नहीं मानते
 थे, उसकी तपस्या को न सह सके, परिणामतः स्वयं राम ने शम्बूक का
 वध किया, क्योंकि उसने तपस्या की थी। प्रस्तुत कविता में शम्बूक उन सब

शोणितों का प्रतीक है जो अपने परिश्रम के फल से (शोषकों-आत-
तायिओं के द्वारा) वंचित कर दिये जाते हैं। एकलव्य भी शोणित
पात्र है। उसने स्वयं के परिश्रम से धनुर्विद्या अर्जित की और राजकुमारों
के गुरु द्रोणाचार्य ने केवल इसलिए कि एकलव्य अर्जुन से श्रेष्ठ धनुर्धर
न बन जाय, उसका अंगूठा गुरु-दक्षिणा में ले लिया, जबकि उन्होंने
कभी उसे शिक्षा न दी थी। और ढाका की मलमल, जिसका पूरा
धान अंगूठी से निकल जाता था, ढाका के जुलाहों की अंगुलियों की
कला थी, अंग्रेजों ने उन अंगुलियों को इसलिये कटवा दिया था कि वैसी
मलमल न बने और भारत अंग्रेजी कपड़े का बाजार बन सके। इन तीन
प्रतीकों का व्यंग्यार्थ शोषण की यह दीर्घ परंपरा है, इनके साथ
ही, इन तीनों से संबद्ध प्रसंग भी स्मृति में उतर आते हैं। कवि ने केवल
प्रतीक कहे हैं, अपना वाच्यार्थ प्रकट कर, उसके द्वारा ये प्रतीक व्यंग्य
रूप में (प्रधान अर्थ) शोषण की परंपरा के प्रति आक्रोश व्यंजित करते
हैं। इस कविता का प्रेरक आवेग शोषण की पीड़ा की अनुभूति से
उत्पन्न है। परन्तु राज्य का, शासन का अंकुश इस आवेग को नियंत्रित
करता है, परिणामतः अमिव्यक्ति प्रतीकमयी होती है। हिन्दी की
प्रगतिशील कविता में दिनकर, राधेय राघव, सोहनलाल द्विवेदी, आदि
ने रोम के सम्राट नीरो, रूस के जार, जर्मन के हिटलर को भी
अत्याचारी के प्रतीक के रूप में प्रयुक्त किया है

३ युग की गंगा,
गुहामर्त से,
आगे जाकर,
सूर्योदय से खेती ही।

युग की गंगा

सूती खेती सींचेगी ही। (कैदारनाथ अग्रवाल : युग की गंगा)

उपर्युक्त कविता में 'गंगा' शब्द 'युग की' पद के सान्निध्य से प्रतीक बन जाता है। गंगा यहां प्रवाह, पवित्र प्रवाह का प्रतीक है। जन-जन की शक्तिशाली चेतना का पवित्र प्रवाह जो सूर्योदय से, प्रकाश से, ज्ञान से खेलेगा, जो सूखे मानस को भी अपने प्रवाह से सींचेगा, हरा-मरा कर देगा। चेतना का जो प्रवाह सुप्त था, अब जागेगा। यह अर्थ द्वितीय पंक्ति में प्रयुक्त 'गुहागर्त' और चतुर्थ पंक्ति में प्रयुक्त 'सूर्योदय से खेलेगी' से व्यंजित होता है। इस अर्थ की प्रतीति के चमत्कार में ही कविता का आनंद है।

४ अबे सुन के गुलाब,
मूल मत पाह गर सुखू रंगो आब,
तून कूसा साद का तूने अशिष्ट,
डाल पर इतरा रहा कैपिटलिस्ट।

यह कहा जा चुका है कि निराला में काव्यात्मक आवेग अत्यन्त प्रबल है। निराला का परिवेश भी विचित्र था, हृदय में मुक्ति मावना का ज्वालामुली, ऊपर से ब्रिज्जी शासन का अंकुश। निराला के व्यवहार में भी 'कैपिटलिस्टों' के प्रति लिंकारत का भाव प्रकट होता था। इस कविता में गुलाब 'कैपिटलिस्ट' का प्रतीक है। निराला ने स्वयं ही सादृश्य भी प्रकट कर दिया है। साद शोणितों का प्रतीक है। शोणितों के बल पर। अम पर 'रंगों आब' प्राप्त कर कैपिटलिस्ट इतराता है, यह प्रतीक और कथ्य का साम्य है। परन्तु निराला का व्यक्तित्व अधिक आड़-ओट सह नहीं पाता। गुलाब को कैपिटलिस्ट कहकर, 'अबे', 'तू', 'अशिष्ट' आदि प्रयोग कर निराला ने शोणकों के प्रति हृदयगत आक्रोश को व्यक्त कर दिया है। गुलाब मुख्य प्रतीक होते हुए भी प्रधान नहीं रह जाता, कैपिटलिस्ट पद का प्रयोग उसे स्पष्ट कर देता है। कवि का आवेश ही यहां प्रधान व्यंग्यार्थ है। प्रतीक वस्तुतः वाच्यार्थ से व्यंग्यार्थ तक पहुंचने का क्रमिक माध्यम

है। परन्तु, इस कविता को पढ़ते ही कवि की अनुमति से सीधा साक्षात्कार होता है। कवि की अनुमति की शिल्पसमन्वित यह अभिव्यक्ति सहृदय को चमत्कृत करती है, यही इसकी उपलब्धि है।

५ दानव है वह चाह रहा स्काकी जो सोना बटोरना
गीधों को ही आता है लार्शें अगोरना,
हमें नहीं काटि पसन्द हैं,
सहे घाव में चीर फाड़ करना ही होगा

(नागार्जुन, शांति का मोची, हंस, अक्तू. ५०)

‘सहे घाव’ काटि, गीध, दानव, आदि प्रतीकों के रहते हुए भी नागार्जुन की इस कविता में, कवि का मूल भाव-शोषण के प्रति दृढ़ प्रतिक्रिया, पूँजीपतियों की स्वर्ण स्फूर्ति करने की प्रवृत्ति के प्रति उद्दाम आक्रोश उल्लेख पड़ते हैं। भाषा का प्रयोग भी इसी उद्दाम आवेग से संचालित है। तृतीय पंक्ति में काटि के पूर्व ‘नहीं’ का प्रयोग तथा अंत में ‘हैं’ का प्रयोग निश्चयात्मकता के व्यंजक हैं। चतुर्थ पंक्ति में निपात ‘ही’ का प्रयोग इस प्रभाव को सघन करता है।

प्रतीक का स्वरूप कवि के आवेग पर निर्भर करता है। एक ही भाव के अनेक प्रतीक हो सकते हैं, पर कवि किसी विशेष प्रतीक का ही चयन करता है। उपर्युक्त कविता में ‘दानव’ और ‘गीधों’ के स्थान पर अन्य प्रतीकों का प्रयोग भी किया जा सकता था, पर, संभवतः ‘दानव’ और ‘गीधे’ कवि की सोना बटोरने वालों के प्रति घृणा और तिरस्कार के अधिक निकट हैं। कविता की अंतिम पंक्ति कवि के निश्चित और दृढ़ प्रतिरोधात्मक भाव की व्यंजक है।

६ धू - धू जल रही है
स्वर्ण की लंका
विजय की वैजयन्ती
फरफराती बढ़ रही है
लाल सेना आज। (शिवमंगलसिंह ‘सुमन’)

इन पंक्तियों में - 'स्वर्ण' की लंका' शब्द ही केन्द्रीय प्रयोग है। लंका सोने की थी, सोना वहाँ बन्दी था। यहाँ यह प्रयोग पूँजीपतियों के लिये है, जिनके पास पूँजी (सोना) बंद है। 'स्वर्ण' की लंका' का यह अर्थ लक्षणगम्य नहीं है, यहाँ वाच्यार्थबाध का अवसर नहीं है। वस्तुतः 'लाल सेना' पद के संदर्भ से 'स्वर्ण' की लंका' का 'पूँजीवादी व्यवस्था' अर्थ निष्पन्न होता है। कतिपय शोध ग्रंथों में 'लाल सेना' को भी प्रतीक कहा गया है, पर यह प्रतीक नहीं है। 'लाल सेना' रूसी सेना का वाचक है। 'लाल सेना' में यह अर्थ रूढ़ हो चुका है। ऐसा नहीं है कि लाल सेना का वाच्यार्थ कुछ और हो तथा सादृश्य से यह अन्य अर्थ व्यक्त करता हो। ऐसे प्रयोग वाच्य ही होते हैं। ऐसे प्रयोगों को ही ध्यान में रखकर आनंदवर्धन ने कहा है -

रूढा ये विषये न्यत्र शब्दाः स्वविषयादपि ।

लावण्यायाः प्रयुक्तास्ते न भवन्ति पदं ध्वनेः ॥

अर्थात् लावण्य आदि शब्द जो अपने विषय (लावण्ययुक्त) से भिन्न सौन्दर्यादि अर्थ में रूढ़ हो चुके हैं, वे भी प्रयुक्त होने पर ध्वनि का विषय नहीं होते। 'लाल सेना' का वाच्यार्थ ही रूसी सेना है। इस पद के संसर्ग से ही 'स्वर्ण' की लंका' प्रतीक बन सका है।

पौराणिक पात्र, वस्तुएं और घटनाएं भी कालांतर में प्रतीक बन जाते हैं। व्यक्ति से संबद्ध उपादान व्यक्ति निरपेक्ष होकर भाव का प्रतीक बन जाते हैं। उनका वाच्यार्थ लुप्त नहीं होता, वाच्यार्थ के द्वारा ही वे भाव की व्यंजना करते हैं। 'दधीची ऋणि' ने जनकल्याण के लिए आत्म त्याग किया था। कालांतर में 'दधीची की हडिहया वृद्धता के, वज्रता के भाव का प्रतीक बन गया। पहले दधीची व्यक्ति विशेष था, अब आत्म त्याग के भाव का प्रतीक है। दधीची

की हडिडियाँ दृढ़ता के, वज्रता, इस प्रकार के प्रतीक में सहृदय का ध्यान सर्वप्रथम वाच्यार्थ पर ही जाता है। जो व्यक्ति दधीची के त्याग की अंतर्कथा को नहीं जानता वह इस प्रयोग के प्रयोजन तक पहुँच ही नहीं सकता।

आधुनिक काव्य में 'सलीब' भी बहुप्रयुक्त प्रतीक है। सलीब वह क्रॉस था जिस पर टाँग कर ईसा को मृत्युदण्ड दिया गया था। उस युग की परंपरा के अनुसार मृत्युदंड-मागी स्वयं सलीब को ढोकर वध-स्थान तक ले जाया करता था। अब सलीब कष्टों का, कष्टकर मृत्यु का, हँसते-हँसते कष्ट सहकर मरने का प्रतीक है। ईसा के कारण 'सलीब' ईसाइयों का धर्म चिह्न बन गया, बलिदान का प्रतीक हो गया। अर्थविस्तृति के क्रम में धर्म और मानवता के लिए लड़ी जाने वाली लड़ाई का प्रतीक हो गया। 'सलीब का बाहकत्व' गौरव की व्यंजना करता है --

‘मैं अपने ही नहीं तुम्हारे भी सलीब का बाहक हूँ’ (ऋतु)

कमी-कमी पूरी कविता ही किसी घटना का,

किसी विशेष अर्थ का प्रतीक बन जाती है।

६ सो रहा है फाँप अधियाला नदी की जाँघ पर,

ढाह से सिहरी हुई यह चाँदनी

चोर पैरों से उफककर फाँक जाती है।

(ऋतु)

इद्यपि इन पंक्तियों में जो वाच्यार्थ प्रकट हो रहा है, अपने आप में पूर्ण है तथापि 'चोर पैरों से उफककर', 'सिहरी हुई' आदि पद एक अन्य अर्थ की भी प्रतीति कराते हैं, तब अधियाला पुरुष का, नदी प्रिया का, और चाँदनी (जो चुपके से आती है और अधियाले को नदी की जाँघ पर सोते देख ईर्ष्या से सिहर उठती है।) सपत्नी के अर्थ को व्यंजित करने वाले प्रतीक बन जाते हैं। पूरी कविता

ही इस अन्य अर्थ को व्यक्त करती है। यहाँ भी व्यंजना अन्य पदों के सन्धर्म से संभव हुई है। 'ढाह' 'चोर पैरों' आदि प्रयोग भाषा के सामान्य प्रतिमान (Hox...) से विपथन हैं। ये विशेष प्रमावी प्रयोग ही सहृदय को व्यंग्य अर्थ तक पहुँचने को बाध्य करते हैं।

इस उदाहरण में प्रतीकों से बना बिम्ब भी स्पष्ट है - प्रेयसी को जाँघ पर सिर रखकर सोया प्रेमी, पत्नी का चुपके से, हल्के-हल्के पैर रखकर आना, उमककर देखना, समी कुछ चित्रवत् साकार हो गया है। 'चोर पैरों' व्यंजक है, इसका अर्थ है चोर की भाँति हल्के कदम रख कर आना। 'उमककर' में पंजों के बल उठी, गर्दन उठाकर देखने का प्रयत्न करती हुई, स्त्री का चित्र उमरता है। 'फाँक' क्रिया इस चित्र को पूर्णता देती है।

८. साँप तुम सम्य तो हुए नहीं,
नगर में चलना
मी तुम्हें नहीं आया
एक बात पूछूँ उचर दोगे ?
तब कैसे सीसा डसना,
विण कहाँ पाया ।

(अज्ञेय... .)

उपर्युक्त कविता का केन्द्र-बिन्दु (प्रमावी पद) - 'साँप' है। इस कविता का व्यंग्य शहरी सम्यता पर कटाक्ष है। शहरी सम्यता विघ्नी होती है, जन-जन को स्वार्थी बनाती है। कवि कहता है कि सर्प सम्य नहीं है कि नगर में रहे (नागरिक सम्यता में जीने वाले ही सम्य होते हैं?)। जब नगर में नहीं रहा तो डसना उसे कैसे आया ? उसने विण कहाँ पाया। क्योंकि डसना और विण पालना तो आज नागरिक

सम्यक्ता के अनिवार्य धर्म बन गए हैं। यहाँ 'हसना' और 'विष्ण' प्रतीक हैं, साँप प्रतीक नहीं है-जैसा कि कुछ विद्वानों ने माना है। सावृश्य शहरी जनों के विद्वेष और विष्ण में, धीसेमरे व्यवहार और हसने में है। इस प्रकार की कविताओं का सौन्दर्य इनके वाक्यार्थभूत प्रतीयमान अर्थ में ही होता है।

कविता के इस सौन्दर्य की व्याख्या संलक्ष्यक्रम व्यंग्य के आधार पर ही संभव है, ब्रह्मानन्द सहोदर रस विषयक सिद्धान्त के आधार पर नहीं। इसमें वाच्य वस्तु से प्रतीयमान विचार रूप वस्तु की प्रतीति होती है। इसमें भाव फुहार नहीं है, कवि के कथ्य तक पहुँचने की, उसे उन्मीलित करने की चमत्कृति है।

अतः प्रतीक और उसके अर्थ में व्यंग्य-व्यञ्जक भाव संबंध होता है, जिन प्रतीकों में वाच्यार्थ बाधित प्रतीत होता है, उन में भी प्रयोजन की प्रतीति में व्यञ्जना-व्यापार मानना होगा। आधुनिक कविता का प्रमुख शिल्प-उपादान माना जाने वाला प्रतीक प्रतीयमान अर्थ के सौन्दर्य की अभिव्यक्ति का साधन है। क्योंकि प्रतीयमान अर्थ कवि की अनुभूति रूप होता है अतः प्रतीक उससे स्वतः संबद्ध हो जाता है।

६ प्रात होते

सबल पंखों की अकेली एक मीठी चोट है

अनुगता मुझको बनाकर बाकली को -

जानकर मैं अनुगता हूँ -

उस विदा के, विरह के विच्छेद के तीखे निमिष में भी
युता हूँ -

उड़ गया वह बाकला

पंखी सुनहला

कर प्रहर्षित देह की रोमाकली को / (अज्ञेय)

उपर्युक्त कविता में सुनहला पंखी प्रिय का प्रतीक है। ऐसा प्रिय जो रात भर साथ रहा और प्रातः काल होते ही, अपनी प्रिया को सबल अंगों से आलिंगन कर, प्रहर्षित बनाकर चला गया। यह जानकर भी कि प्रिया अनुगता है, त्याग कर जाने में संभवतः उसकी आदिम पुरुष भावना को तृप्ति मिली हो ? 'बाक्ला' विशेषण प्रेम और विश्वास का व्यंजक है कि मले ही वह चला गया है, पर लोट कर आया। 'बाक्ली' पद मुग्धा व प्रेयसी की प्रेम-आकुलता को व्यंजित करता है। व्यंजकत्व की दृष्टि से इस कविता के अन्य पद भी महत्वपूर्ण हैं।

१० सागर भी रंग बदलता है।

गिरगिट भी रंग बदलता है,
सागर की पूजा मिलनी है
गिरगिट कुत्सा पर पलता है।
सागर है बली
बिचारा गिरगिट (श्लोक)

इस कविता में सागर और गिरगिट क्रमशः शक्तिशाली और निरीह लोगों के प्रतीक हैं। जिन बातों को निरीह लोगों में दुर्गुण माना जाता है, वही बातें शक्तिशाली में गुण बन जाती हैं। इतना ही नहीं उन बातों के रहते शक्तिशाली की पूजा भी की जाती है, निरीह जन धृणा पाता है।

११ हम निहारते रूप

कांच के पीछे हाँप रही है मक्ली।

रूप तृणा भी

(और कांच के पीछे) है जिजीविषा

(श्लोक)

इन पंक्तियों में मक्ली 'जिजीविषा' (जीने की प्रबल इच्छा) का प्रतीक है।

जिजीविषा का यह प्रतीक श्लेष के 'आंगन के पार द्वार' कविता संग्रह की कविता में भी प्रयुक्त हुआ है।

अतः यह सिद्ध होता है कि प्रतीक व्यञ्जक उपादान है। आधुनिक काव्य, विशेषतः नए हिन्दी काव्य में एक स्वर से कवियों और आलोचकों ने प्रतीक-प्रयुक्ति के महत्त्व को स्वीकारा है तब प्रतीकार्थ तक पहुँचने की प्रक्रिया और प्रतीक को कवि की अनुभूति से संबद्ध करने वाले ध्वनिसिद्धान्त की संलक्ष्य व्यवस्था को कैसे अस्वीकार किया जा सकता है। और कैसे ध्वनिसिद्धान्त के रहते भारतीय काव्यशास्त्र को नए काव्य के लिए अनुपयुक्त कहा जा सकता है।

६.७ बिम्ब

बिम्ब काव्य की सृजन-प्रक्रिया में ही लब्ध होने वाली निर्मिति है। इस प्रकार बिम्ब काव्य-शिल्प का महत्वपूर्ण उपादान है। बिम्ब के द्वारा कवि अपनी अनुभूति को गुणवैशिष्ट्ययुक्त साकार अस्तित्व के रूप में उपस्थित करता है। बिम्ब का निर्माण चयनधर्मी प्रक्रिया है। ध्वनि, गति, प्रकृति के प्रभावों से जीवन्त होकर भावक की विचार और संवेदन संज्ञियों को संकृत कर दे, मनोवेगों को लक्षित कर दे। बिम्ब शिल्प की वह विधि है जिससे कवि के अमूर्त और नियंत्रित आवेग अभिव्यक्ति का संतौण प्राप्त करते हैं। बिम्ब वह आधार है जिसे पाकर अनुभूति दृश्य, अव्य अथवा स्पर्श हो जाती है। काण्ट ने कवि की बिम्बविधायिनी कल्पना को इसीलिए पुनरुत्पादक कल्पना कहा है। टी.एस.इलियट का 'आब्जेक्टिव कोरिलेटिव' का सिद्धान्त भी बिम्ब प्रक्रिया का आख्यान करता है। इस सिद्धान्त के अनुसार अभिव्यक्ति की प्रक्रिया में कवि कुछ ऐसी वस्तुओं को खोजता है जिनमें उसकी अनुभूति साकार हो सके।

काव्यात्मक विचार कल्पना के द्वारा बिम्ब रूप ग्रहण करता है। इस बिम्ब में अनुमति की ऊष्मा होती है। बाह्य यथार्थ के अनुरूप होता हुआ भी, बिम्ब कवि मानस की अपेक्षाओं को पूर्णता का संतोष देता है। यह स्थिति काव्य-सृजन को स्वप्न-प्रक्रिया के समानान्तर बना देती है। स्वप्न-क्रिया में, स्वप्न द्रष्टा की अर्सतुष्ट कामनाओं को तुष्टि मिलती है। फ्रायड ने यह उपपादित किया है कि हमारे बहुत से स्वप्न जिन्हे स्पष्टतः नहीं पहचाना जा सकता - कामनाओं की तुष्टिरूप ही होते हैं। कामना, किसी प्रतीक में अथवा कल्पनात्मक प्रस्तुतीकरण में निहित होकर व्यक्त होती है। फ्रायड की धारणा है कि प्रत्येक स्वप्न के मूल में कोई न कोई अर्सतुष्ट कामना होती है। स्वप्न में चेतन मानस की यह भावना - 'काश', ऐसा होता' मुक्त हो जाती है और इच्छा पूर्ण रूप में व्यक्त होती है। प्रतीक के मूल में भी ऐसी इच्छाएं रहती हैं।

कवि-मानस में निहित अनेक अवयवों से पूर्ण बिम्ब बनने की प्रक्रिया अत्यंत जटिल है। फ्रायड और उसके अनुयायियों ने स्वप्न के संबंध में अनेक व्याख्यान प्रस्तुत की हैं, ये व्याख्यान स्वप्न में उभरने वाले बिम्बों की निर्माण-विधि पर प्रकाश डालती हैं। क्योंकि काव्य-रचना-प्रक्रिया को स्वप्न-प्रक्रिया के समानान्तर कहा गया है अतः यह विवेचनीय है कि स्वप्न-प्रक्रिया काव्यसृजन में निर्मित बिम्ब की व्याख्या हेतु कितनी उपयोगी है। स्वप्न-द्रष्टा के विचारों और अनुभूतियों से स्वप्न बनने की विधि को स्वप्न - प्रक्रिया (dream process) कहा गया है, इस प्रक्रिया के कुछ निश्चित नियम हैं। यदि स्वप्न-प्रक्रिया के सदृश प्रक्रिया काव्यात्मक बिम्बों के निर्माण में भी मानी जाय तो इसे काव्य-प्रक्रिया (Poetic process) कहा जा सकता है।

६.८ स्वप्न चित्र की भाँति काव्य-बिम्ब भी मानस में निहित अनेक पूर्वघटनाओं से संबद्ध होता है। स्वप्न का एक व्यक्ति यथार्थ जगत के एकाधिक व्यक्तियों से मिलकर बन सकता है। इस प्रकार स्वप्न में देखा हुआ व्यक्ति अनेक व्यक्तियों का संग्रथन होता है। स्वप्न का यह संग्रथित व्यक्ति जिन-जिन अवयवमूल व्यक्तियों से बना है उन सबके कुछ-कुछ गुणों से युक्त हो सकता है। इस प्रकार स्वप्न में देखा हुआ व्यक्ति अनेक व्यक्तियों का संग्रथन होता है। स्वप्न का यह संग्रथित व्यक्ति जिन-जिन अवयवमूल व्यक्तियों से बना है उन सबके कुछ-कुछ गुणों से युक्त हो सकता है। इस प्रकार स्वप्न में देखे गए व्यक्ति का प्रत्येक गुण अपने विविध मूलों के संबंधों और विशेषताओं से युक्त होता है, इसीलिए वह अनेक अर्थों से मरा होता है। इस प्रक्रिया में अपविस्तृत और विकीर्णित विचार सृष्टि का संघनन होता है।

६.९ स्वप्न एक समेकन (Fusion) प्रक्रम है। संघनन और समेकन की जैसी प्रक्रिया स्वप्न निर्माण में घटती है वैसी ही काव्य-सृजन में भी घटती है। कवि द्वारा प्रस्तुत बिम्ब योगिक होता है। अनेक मूलों से संबद्ध होने के कारण, उन मूलों के वैशिष्ट्य भी बिम्ब में होते हैं। न केवल बिम्बधारक कविता का प्रत्येक शब्द, कविता को प्रेरित करने वाली कल्पना के गुण से समन्वित होता है। यही कारण है कि काव्यात्मक भाषा कल्पना प्रेरित विषयवस्तु को अभिव्यक्त करने में सक्षम होती है। बिम्बविधान बहुविध आसंगों से संबद्ध होता है अतः एक, दो या अनेक अर्थों को व्यक्त करता है। इसीलिए यह कहा गया है कि काव्य-सृजन में भी स्वप्न की भाँति संघनन होता है। बिम्ब के अर्थों में से कोई तल पर ही रह सकता है, अन्य निहित हो सकते हैं। बहुधा निहित अर्थ तृतीय अर्थ की अपेक्षा महत्वपूर्ण होते हैं। वस्तुतः भाषात्मक तथा काव्यात्मक मूल्यवत्ता रखने वाला विचार वाच्यार्थतः नहीं व्यक्त किया जा सकता, वह प्रतीयमान ही होता है। कविता

उतनी ही काव्यात्मक होगी, जितनी उसकी माणा अर्थगर्मित होगी ।
कविता का वैशिष्ट्य उसके संक्षिप्त तथा व्यंग्यमय होने में ही है ।
इसीलिए इन दोनों गुणों का प्रतिपादन करने वाला ध्वनिसिद्धान्त नई
कविता के लिए विशेषतः प्रयोगार्ह है ।

कविता अनेक मानस बिम्बों का प्रतिफलन होती है, इसका
तात्पर्य सभी बिम्बों के आसंगों का योग होना नहीं है । समग्ररूप
में कविता अनेक प्रभाव उत्पन्न कर सकती है । इसमें अर्थ में अर्थ रह सकते
हैं, जैसे नीतिकथा (*Moral*) अथवा अन्योक्ति (*Allegory*)
में होते हैं ।

पो (*Poe*) ने 'सौन्दर्य के लयात्मक सृजन' को कविता
कहा है तथा रहस्यात्मक (*Mystical*) कविताओं को इस वैशिष्ट्य
से युक्त माना है । पो के अनुसार रहस्यात्मक कविताओं में पारदर्शी तल
के भीतर अन्य अर्थ रहता है - जिसे व्यंग्य अर्थ कहा जा सकता है । नीति-
परक कविताओं में नीति तत्त्व व्यंग्य होता है ।

कविता में कुछ अर्थ समझे जाते हैं, कुछ केवल अनुमति के विषय
होते हैं । अनुमति का विषय बनने वाले अर्थ अधिक काव्यात्मक होते हैं ।
कुछ अर्थों की उत्पत्ति चेतन मानस से होती है, कुछ का स्त्रोत अचेतन
मानस से होता है । अचेतन-मानस से उद्भूत अर्थों में कल्पना का वैभव
चरम उत्कर्ष पर होता है । कुछ अर्थ सरलता से अभिव्यक्त किए जा
सकते हैं, कुछ नियंत्रण में व्यक्त होते हैं परिणामतः आवरण में होते
हैं, कविता का विषय यही अर्थ होते हैं ।^१

भावावैग की तीव्र स्थिति में कल्पना की बिम्ब-निर्माण-प्रक्रिया
संभव नहीं है । तात्कालिक तीव्र अनुमति मानस में तनाव उत्पन्न करती है ।

यह तनाव प्रत्यक्ष प्रतिक्रिया को प्रेरणा देता है, स्वप्न, कल्पना आदि का अवसर इसमें नहीं रहता । किसी मित्र की तत्काल मृत्यु को कविता में निबद्ध नहीं किया जा सकता । जब घटनाओं का समंजन हो जाता है , व्यक्ति उनका स्मरण करता है तब कल्पना की क्रिया प्रारंभ होती है । इस कथन के अपवाद हो सकते हैं, परन्तु सामान्यतः यह सच है कि 'कविता शान्ति के क्षणों में स्मृत भावनाओं से रची जाती है ।

६.१० कल्पना और बिम्ब निर्माण की प्रक्रिया पर विचार करने से स्पष्ट होगा कि ताजा लघु अथवा दीर्घ अनुभव भी कल्पना द्वारा बिम्ब निर्माण में प्रयुक्त किये जा सकते हैं । यह संभव है कि ताजा अनुभवों की प्राचीन अनुभवों की तुलना में सापेक्षिक मूल्यवत्ता कम हो । प्राचीन का तात्पर्य किसी निश्चित समय-सीमा से नहीं है । यह अनुभव दो-चार दिन पुराना भी हो सकता है, वर्षों पुराना भी, बाल्यकाल का अथवा मानव ने जब बुद्धि-प्रयोग प्रारंभ किया होगा , तब का भी । विभिन्न स्रोतों से उपलब्ध अवयव एक बिम्ब में संगतित (Fused) होते हैं । इस प्रकार बिम्ब दुर्बोध आसंगों द्वारा दूरवर्ती घटनाओं से संबद्ध हो जाते हैं ।

कवि-मानस अनुभवों का कोश होता है ।^१ इस कोश में प्राचीन और ताजा सभी प्रकार के अनुभव निहित रहते हैं । इन अनुभवों में से कुछ चेतन मानस में रहते हैं , अधिकांश अचेतन मानस में । ये अनुभव आसंगों द्वारा एक दूसरे से संबद्ध रहते हैं । जब मानस गतिशील होता है, इन बिम्बों का समूह उमड़ता है और प्रक्रिया प्रारंभ हो जाती है । किसी भी काल्पनिक-निर्माण-प्रक्रिया में ताजा और प्राचीन दोनों ही प्रकार के अनुभवों का सहयोग होता है । वर्तमान घटना अथवा अनुभव प्राचीन

बिम्बों को अनेक प्रकार से आकर्षित करते हैं। यदि प्राचीन दृश्य में वर्तमान घटना से किंचित् भी सादृश्य है तो प्राचीन दृश्य सिंचा क्ला आयेगा बिम्ब के लिए आवश्यक नहीं है कि वास्तविक पदार्थ के सर्वथा अनुरूप हो, उसमें बाह्य पदार्थों की छवियाँ अस्तव्यस्त, अतिरंजित या मिश्रित होती हैं। बिम्ब व्यक्ति की इच्छा के अनुरूप होते हैं।^१

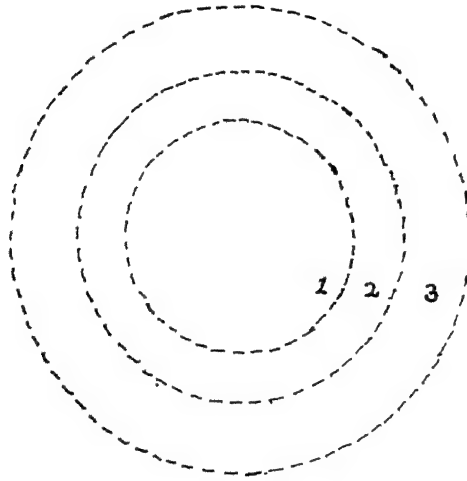
मानलें 'ब' एक बिम्ब है इसके साथ 'अ' और 'स' बिम्ब जुड़े हैं तथा अ_१, अ_२ अनुभूतियाँ संलग्न हैं। ब_१ दूसरा बिम्ब है, इसके साथ भी अन्य बिम्ब और अनुभूतियाँ संलग्न हैं। बिम्ब ब_१ और ब_२ सदृश हैं। परन्तु यह आवश्यक नहीं है कि ब_१ और ब_२ में पूर्ण समानता हो, थोड़ा भी सादृश्य पर्याप्त है। ब_१, ब_२ से कितना भी भिन्न हो, पर यदि उसमें और ब_२ में रंग, स्वाद आदि का जरा भी सादृश्य है तो ब_१ और ब_२ में शुक्ला स्थापित हो जायेगी। यह भी संभव है कि मानस कोश में निहित प्राचीन बिम्ब विस्मृत हो जायें, केवल उनसे संबद्ध अनुभूतियाँ ही जीवित रहें। उपर्युक्त उदाहरण में अ और स विस्मृत हो जायें तथा अ_१ और अ_२ ही शेष रहें तब ब_१ बिम्ब अ_१ और अ_२ को ही आकर्षित कर पाये। इस स्थिति में बिम्ब के पूर्ण संयोजन की व्याख्या नहीं की जा सकेगी।

किसी बिम्ब विशेष के निर्माण के विषय में निश्चित रूप से कुछ भी नहीं कहा जा सकता, क्योंकि उसके मूल में अनेक बिम्ब होते हैं - मावात्मक अतिस्वर होते हैं। परिणामतः बिम्ब की रचना अत्यंत जटिल होती है। बिम्ब निर्माण की प्रक्रिया कवि की सहजात प्रतिमा सापेक्ष और दाणसापेक्ष भी होती है। ऐसी स्थिति में बिम्ब जैसे कल्पनात्मक सृजन के प्रत्येक स्त्रोत को ढूँढ़ने का प्रयत्न व्यर्थ ही होगा।

१. ड साइकोलोजी आब थिंकिंग, पृ १६७, विनाके

बिम्ब की जटिल रचना के बावजूद भी उसका लक्ष्य स्पष्ट है। स्त्रोतों की विविधता रहते हुए भी बिम्ब में - किसी भी बाह्य चित्र जितनी संगतता और ऐक्य रहते हैं। अवयव मूल बिम्ब घुलमिल कर एक प्रभाव उत्पन्न करने वाले बिम्ब का रूप धारण कर लेते हैं।

कविता में बिम्बविधान शब्दों के द्वारा इन्द्रियों पर प्रभाव उत्पन्न करने का विधान है। इन्द्रियों पर प्रभाव के कारण भावक के भाव तथा बुद्धि तीव्र गति से उद्वेलित होते हैं। बिम्ब के रूप में कवि अपनी विषय वस्तु को धारण करता है अतः बिम्ब जितना व्यंग्यार्थ-गर्भित होगा उतना ही प्रभावशाली होगा।^१ बर्टन ने बिम्ब के अर्थ से संबंधित एक चित्र^२ दिया है जिसे यहाँ उद्धृत किया जा रहा है --



उपर्युक्त चित्र का प्रथम वृत्त शब्दों के प्रति हमारी तात्कालिक प्रतिक्रिया प्रकटाना है, द्वितीय वृत्त इन शब्दों से प्रतीत होने वाला व्यंग्यार्थ का प्रकट है। जितने भी आसंग (association) प्रत्येक शब्द से जुड़े हैं, परस्पर संबद्ध भी हैं। अतः पूर्ण बिम्ब अनेक अवयवों का योग होते हुए भी अवयवों के भावात्मक समेकन के कारण अधिक प्रभावशाली होता है।

१. द क्रीटीसिज़म आव पोएट्री, एस०एच० बर्टन, पृ १०४

२. वही, पृ १०६

बर्टन 'कविता की तुरंत अपील' को महत्वपूर्ण मानते हैं। आनंदवर्धन ने भी असंलक्ष्यक्रम व्यंग्य रस को इसीलिए महत्व दिया था। उस स्थिति में वाच्यार्थ के साथ सा ही रस रूप अर्थ प्रकाशित होता है, कविता की अपील में विलंब नहीं होता।

६.११ बिम्ब का प्रभाव वाच्य नहीं होता। एक अनुमृति अनेक तात्कालिक और पूर्वदृष्ट बिम्बावयवों से बिम्बित होती है। इन सब अवयवों का रंग और अर्थ छुटा इस बिम्ब में होगी। प्रेरक अनुमृति तक पहुंचने में इन सब रंगों के भीतर जाना होगा। वह अनुमृति तल पर नहीं होगी, पारदर्शी तल के भीतर किलमिलायेगी, प्रतीयमान होगी। अतः जो लोग बिम्ब में अभिधा द्वारा सौन्दर्यविधान की स्थापना मानते हैं -- प्रम में हैं। बिम्ब और प्रेरक अनुमृति में व्यंग्य-व्यङ्ग्य भाव संबंध है।

बिम्ब के विषय में डा० नगेन्द्र की ताज़ा पुस्तक 'काव्यबिम्ब' प्रकाशित हुई है। बिम्ब की मूल्यवत्ता के विषय में पृ ५८, ५९, ६१ और ६२ पर चर्चा की गई है। इस विचार-चर्चा में दो प्रकार के दृष्टिकोण प्रकट किये गये हैं --

(१) 'अतः राग से निर्लिप्त स्वच्छ-स्फुट बिम्ब अपना साध्य आप ही है, कला के वृत्त में उसका अपना स्वतंत्र और केन्द्रीय अस्तित्व है। विचार के संप्रेषण का माध्यम या अनुमृति की व्यंजना का साधन मानकर उसकी गौणता प्रतिपादित करना कला के प्रति गलत दृष्टिकोण का परिचायक है।'

(२) 'अनुमृति और विचार से असम्बद्ध हो जाने पर बिम्ब के सौन्दर्य आदि गुणों की कल्पना भी अप्रासंगिक हो जाती है क्योंकि इन गुणों का आधार भी तो अनुमृति ही है, माधुर्य का संबंध चित्त के द्रवीभाव और औदात्य का मन की लज्जा के

साथ है। किसी बिम्ब का मूल्य इसलिये नहीं है कि वह चित्त को द्रवीभूत या ऊर्जस्वित करता है अथवा उसके द्वारा प्रमाता में किसी भाव-विशेष का उद्भेद होता है। इस प्रकार का भावपरक या आत्मपरक दृष्टिकोण बिम्ब के वास्तविक मूल्य का आकलन नहीं कर सकता : बिम्ब का मूल्य तो उसकी अपनी सजीवता एवं प्रसरता के कारण ही होता है। बिम्ब की सार्थकता प्रसंग के अनुकूल होने में नहीं है। प्रसंग के कटकर भी उसकी सार्थकता हो सकती है। रत्न की मूल्यवत्ता सिद्ध करने के लिए मुद्रिका का परिवेश आवश्यक नहीं है।

उपर्युक्त कथनों में बिम्ब को अन्य औपेक्षाओं से मुक्त, स्वयं में साध्य माना गया है, जैसे रत्न की मूल्यवत्ता मुद्रिका निरपेक्षा है वैसे ही बिम्ब की मूल्यवत्ता भी है। अनुमृति और बिम्ब को डा० नगेन्द्र व्यवहार में पृथक् करना भी आवश्यक मानते हैं --

‘अनुमृति और बिम्ब को एक दूसरे से पृथक् नहीं किया जा सकता। फिर भी व्यवहार में इनको पृथक् मानकर चलना अनिवार्य हो जाता है : स्वयं शंकर के अद्वैत दर्शन अथवा बौद्धों के शून्यवाद में अहम् और इदम् का भेद करना ही पड़ जाता है।^१ परन्तु फिर डा० नगेन्द्र ने बिम्ब को साध्य रूप माना है --

‘सामान्य व्यवहार में हम अनुमृति के कतिपय गुणों की चर्चा करते हैं। जैसे सूक्ष्मता, तीव्रता, प्राबल्य, विस्तार या व्यापकता आदि। इनमें कल्पना का योग हो जाने से अनुमृति में समृद्धि का समावेश हो जाता है और उधर नैतिक आदर्शों से संयुक्त होकर अनुमृति शुद्ध और सात्त्विक बन जाती है। सर्जना के क्षणों में अनुमृति के ये नाना रूप कवि की कल्पना पर आरुढ़ होकर

जब शब्द-अर्थ के माध्यम से व्यक्त होने का उपक्रम करते हैं तो इस सक्रियता के फल स्वरूप अनेक मानस-कृतियाँ आकार धारण करने लगती हैं - आलोचना की शब्दावली में इन्हें ही काव्य बिम्ब कहते हैं। इस प्रकार बिम्ब अमूर्त अनुमति को शब्दमूर्त करने के अत्यंत प्रभावी माध्यम-उपकरण या दूसरे शब्दों में मूर्त-प्रक्रिया के महत्वपूर्ण अंग है, इसमें संदेह नहीं। परन्तु इनका स्वतंत्र महत्व नहीं है - काव्य बिम्ब में जो काव्य तत्त्व है, उसका आधार अनुमति या भावानुमति ही है। अतः अनुमति के उत्कर्ष से बिम्ब का उत्कर्ष होता है, यही सत्य है।^१

वस्तुतः बिम्ब साधन है, डा० नगेन्द्र की यह द्वितीय धारणा ही ठीक है। रत्न के सदृश बिम्ब की निरपेक्षा मूल्यवत्ता नहीं है। बिम्ब इसलिये महत्वपूर्ण है कि वह व्यंग्यार्थ के रूप में कवि की अनुमति से प्रमाता का साक्षात् कराता है। अनुमति बिम्ब के माध्यम से संप्रेषणीय हो जाती है।

जीवनानुभवों से परिपक्व, जग के रहस्यों को अपनी सूक्ष्म दृष्टि से उन्मीलित करने वाला कवि अपनी अनुमति को बाह्य वस्तु जगत के उपादानों के माध्यम से व्यक्त करता है। वह ऐसी वस्तुओं का, ऐसी दृश्यावली का चयन करता है कि अनुमति साकार हो सके, पाठक के मानस में उसका बिम्ब बन सके।

बिम्ब निर्माण में भाषा सम्पदा का समुचित उपयोग अपेक्षित है। बिम्बविधान की सफलता भाषासामर्थ्य की कसौटी है। बिम्ब की व्यक्तता उसकी मूर्तता और संक्षिप्तता पर निर्भर करती है। एक सफल बिम्ब पाठक की कल्पना को स्पष्ट और मूर्त विवरण द्वारा प्रेरणा देता है, आवेग देता है। तब पाठक की कल्पना स्वयं इन विवरणों से संबद्ध आसंगों को उसके मानस में जाग्रत कर देती है।

६.१२ यहाँ आधुनिक हिन्दी कविता से कुछ बिम्बों के उदाहरण प्रस्तुत किये जा रहे हैं --

(१) सुख, केवल सुख का संग्रह,
केन्द्रीभूत हुआ इतना ।
छायापथ में नव तुषार का,
सघन मिलन होता जितना ।

(कामायनी, चिन्ता सर्ग)

कामायनी की उपर्युक्त पंक्तियों में अमूर्त अनुभूति को साकार किया गया है। इन पंक्तियों का कथ्य 'सुख की दाणिकता की अनुभूति' है। संदर्भ के विमर्श से इस उद्धरण का प्रत्येक शब्द व्यंजक बन जाता है। प्रथम पंक्ति में 'सुख' के पश्चात् पुनः 'केवल सुख' यह व्यंजित करता है कि देव जाति में दुःख था ही नहीं। 'केवल' पद, सुखेतर अन्य सब का अभाव व्यंजित करता है। 'इतना' पद अंतिम दो पंक्तियों के संदर्भ में काल व्यंजक हो गया है। आकाश के छायापथ (आकाशगंगा) में तुषार का मिलन यद्यपि होता सघन है पर यह स्थिति कुछ समय के लिए ही होती है। उसी प्रकार देवता और सुख परस्पर मिल गए थे, सुख और देवता पर्याय हो गए थे। 'सघन मिलन' इस एकाकारता, पर्याय का व्यंजक है।

जब कवि ने देव सुखों की दाणिकता को कहना चाहा होगा तो उसकी कल्पना ने, उसके मानस-कोश में निहित पूर्वानुभूत दृश्यों के बिम्बों को जाग्रत किया होगा और दाणिकता के सादृश्य ने 'छायापथ और तुषार के सघन मिलन' के बिम्ब को आकृष्ट किया होगा। केन्द्रीभूत पद की भी विशिष्ट व्यंजना है। देवताओं ने सुख का संग्रह किया, फिर वही संगृहीत सुख केन्द्र बन गया, देवता उस सुख के चतुर्दिक् घूमने लगे। 'सुख' की दाणिकता की अनुभूति इस बिम्ब में वाच्यतः नहीं कही गई है, वह इस बिम्ब में प्रयुक्त विशिष्ट शब्दों के समुच्चय रूप बिम्ब से ही व्यंजित हो रही है।

(२) मेखलाकार पर्वत अपार,
 अपने सहस्र दृग-सुमन फाड़ ।
 अवलोक रहा है बार-बार,
 नीचे जल में निज महाकार ।
 जिसके चरणों में पला ताल,
 दर्पण सा फैला है विशाल ।

(पंत,)

कवि पंत की उपर्युक्त पंक्तियों में एक बिम्ब है । पाठक के मानस में दर्पण में आसिं गड़ाए, भुके हुए एक दीर्घाकार पुरुष का बिम्ब उमरता है । फिर इसके सादृश्य से पुष्पों से आच्छादित पर्वत, उसके चरणों (नीचे) में फैला विशाल दर्पण जैसा ताल एक-एक कर स्पष्ट होने लगते हैं, एक पूरा चित्र सा बन जाता है । पाठक पुष्पाच्छादित पर्वत और उजले ताल के सौन्दर्य से अभिभूत होने लगता है । यही सौन्दर्यानुभूति इन पंक्तियों का व्यंग्य है । कवि ने इस प्राकृतिक दृश्य को देखा, मुग्ध हुआ, सौन्दर्य ने उसके मुग्ध मन को आलोकित किया । फिर कभी जब उसने शांत और स्कांत दाण में इसे स्मरण किया होगा, तब उसकी सृजनशील कल्पना ने पूर्वानुभूत (दर्पण पर भुके दीर्घ मनुष्य) दृश्य के सहारे इस सौन्दर्य को बिम्बित किया ।

(३) बाग के बाहर थे कोंपड़े,
 दूर से जो दिस रहे थे अधगड़े,
 जगह गन्दी रुका सदृता हुआ पानी,
 मोरियों में जिन्दगी की तन्तरानी,
 बिलबिलाते कीड़े, बिसरी हडिड्यां,
 सेहरो के परों की थी गडिड्यां,
 कहीं मुगीं कहीं अँडे
 धूम खाते गए कँडे ।

(निराला)

निराला के उपर्युक्त बिम्ब-विधान में, दृश्य का यथातथ्य प्रस्तुतीकरण है। दृश्य की प्रत्येक रेखा को इस प्रकार उकेरा गया है कि पाठक के मानस पर पूर्ण चित्र अंकित हो जाय। इसमें कोई वस्तु सादृश्य नहीं कहा गया है तब भी शब्दों को व्यंजना के ऐसे प्रक्रम में प्रस्तुत किया गया है कि बिम्ब अनेक भावनाओं को व्यंजित करता है। उपर्युक्त उद्धरण में, प्रथम पंक्ति में प्रयुक्त (बाग के बाहर) ही केन्द्रीय पद है। इस की सहायता से बिम्ब 'वैष्णव्य' की तीव्र प्रतीति को व्यंजित करता है। बाग शब्द में प्रसन्नता का भाव है, यदि इसके स्थान पर 'उपवन' प्रयुक्त किया जाता तो 'वैष्णव्य' उतनी सफलता से व्यक्त न होता। तो एक ओर तबीयत को बाग-बाग करने वाला बाग है, दूसरी ओर फौंपड़े, जिनका वर्णन शेष सात पंक्तियों में किया गया है। 'बघगड़े' से फौंपड़ों की नीचाई व्यंजित है। 'मोरी' गंदे पानी की ही होती है, 'मोरियों' में जिन्दगी प्रयोग, गलीब जिन्दगी को आँखों के सामने उजागर करता है। मोरियों के स्थान पर 'नालियों' प्रयोग इतना सक्षम न होता। गंदगी पर बल देने के लिए 'मोरियों' प्रयोग अधिक उपयुक्त है। संपूर्ण कविता का कथ्य है, बाग और उसके बाहर स्थित फौंपड़ियों के जीवन का कन्ट्रास्ट। इसमें कोई उपमा नहीं, सादृश्याधारित प्रतीक नहीं, बस व्यंजक शब्दों की प्रयुक्ति कला का चमत्कार है।

(४) एक बीत के बराबर,

यह हरा ठिंगना चना,

बाधि मुरेठा शीश पर,

छोटे गुलाबी फूल का,

सजकर खड़ा है।

पास में मिलकर उगी है,

बीच में अलसी हठीली,

देह की पतली कमर की है लचीली,

नीले फूले फूल को सिर पर चढ़ाकर,
 कह रही है जो हुए यह,
 दूँ हृदय का दान उसको,
 और सरसों की न पूछी
 हो गई सबसे सयानी,
 हाथ पीले कर लिए हैं
 ब्याह मंडप में पधारी,
 फाग गाता मास फागुन,
 आ गया है आज जैसे,
 देखता हूँ मैं स्वयंवर हो रहा है ।

(केदारनाथ, युग की गंगा)

उपर्युक्त कविता में खेत में ऊगे चने, अलसी और सरसों के पौधों के सौन्दर्य को फागुन के संदर्भ सहित बिम्ब द्वारा प्रस्तुत किया गया है । कवि की वर्णन शैली के कारण पौधे मात्र पौधे न रह कर प्राणवान अस्तित्व में रूपांतरित हो गए से लगते हैं । देह की पतली अलसी, सयानी सरसों और गुलाबी फूल का मुरेठा बधि हरा बीते मर का चने का पौधा फागुन आदि मानस में साकार होने लगते हैं । जब सहृदय 'स्वयंवर' पद तक पहुँचता है तो चने का पौधा, छोटे, अकड़े हुए दूल्हे में बदला प्रतीत होता है, अलसी तन्बंगी सुकुमारी युवती में परिवर्तित हो जाती है । एक मस्ती, फागुन का सौन्दर्य, सुगंध सब जैसे साकार हो उठे हैं । पाठक स्वयं को उस मस्ती का मागीदार बना सा अनुभव करता है । यह मस्ती, या सौन्दर्य, फागुन की हवा का गान - इस कविता के ध्येय हैं ।

स्पष्ट है कवि ने इस दृश्य को देखा, अनुभव किया और कल्पना ने सादृश्य पाकर 'स्वयंवर' को उपस्थित कर दिया ।

(५) सीपियां,

ये शुभ्र नीलम,

दर्द की आँखें फटी सी,

जो कमी अब नहीं मोती दे सकेंगी ।

(अज्ञेय, ह०घ०रों०ये पृ ६६)

यह एक सरल बिम्ब है । भाव प्रवण कवि-मानस झुली सीप देखकर विचित्र सा अनुभव करता है । कवि ने कमी तीव्र पीड़ा के आघात से एकाएक विस्फारित आँखों को देखा होगा, यह बिम्ब उसके चेतन अथवा अचेतन मानस-कोश में निहित होगा । झुलेपन, और क्षेत-नीलम वर्ण के सादृश्य ने उस मानस-कोश-निहित बिम्ब को आकृष्ट किया । तब कवि ने कहा 'सीपियां दर्द की आँखें फटी सी' । दर्द से फटी आँखें जड़ हो जाती हैं-- उसमें आँसू नहीं आते । फटी सीप में भी फिर मोती नहीं बनता । झुली सीप को देखकर जो अनुभूति कवि-मानस में कसमसाई, उसी की व्यंजना इन पंक्तियों में हुई है । दर्द की आँखों विशेष चमत्कारपूर्ण है । 'दर्द से फटी आँखें' कहने में यह चमत्कार संभव न था । पीड़ा का अति आवेश 'फटी आँखें' प्रयोग से व्यक्त होता है ।

(६) किन्तु सुना है

वज्रकीर्ति ने मन्त्रपूत जिस

अति प्राचीन किरीटी-तरु से इसे गढ़ा था -

४- उस के कानों में ह्रिम-शिखर रहस्य कहा करते थे अपने

५- कन्धों पर बादल सोते थे

६- उसकी करि-शुन्धों-सी ढालें

७- ह्रिम वर्णा से पूरे वन-यूथों का कर लेती थी परित्राण

८- कोटर में मालु बसते थे,

९- कैहरि उसके वत्कल से कन्धे झुलाने आते थे ,

१०- और सुना है जड़ उसकी जा पहुंची पाताल-लोक

११- उसकी गन्ध-प्रवण शीतलता से टिका नाग वासुकि सोता था ।

उपर्युक्त संह त्रैय की असाध्य वीणा कविता से उद्धृत है। वैसे 'असाध्यवीणा' संपूर्ण कविता बिम्बों का कोश है, इस लंबी कविता में शब्द शिल्प का चमत्कार पूर्ण उत्कर्ष पर है। कुछ बिम्ब ऊपर के उद्धरण में द्रष्टव्य हैं। विशेषता यह है कि एक-एक पंक्ति के साथ क्षिप्र क्रमशः पूरा होता हुआ ओता अथवा पाठक के मानस पर छा जाता है। 'असाध्य वीणा' जिस किरीटी तरु से बनी थी उसका वर्णन सम्पूर्ण वृक्षा को, शिखा से जड़ तक साकार कर देता है। ४ और ५ पंक्ति में 'किरीटी-तरु' की ऊँचाई, ६-७ पंक्ति में विशालता, ८ वीं पंक्ति में तने की गहनता, तथा ९वीं और १०वीं पंक्ति उसके पाताल तक विस्तार को व्यंजित करती हैं। कवि ने वृक्षा के इस आकार को व्यंजना द्वारा व्यक्त किया है। कविता की पंक्तियाँ वाक्य-व्यंजकत्व का सुन्दर उदाहरण हैं। इस वृक्षा के आकार को प्रस्तुत करने के उपरान्त कवि अन्य संदर्भों के बिम्ब उपस्थित करता है --

‘हाँ, मुझे स्मरण है :

बदली-कौंध-पत्तियों पर बर्णा-बूंदों की पटपट

घनी रात महुर का चुपचाप टपकना

चौंके लग-शाक की चिल्ला

उपर्युक्त बिम्ब का आवण प्रभाव व्याख्या की अपेक्षा नहीं करता।

मूर्त दृश्य के लिए अमूर्त उपमान-योजना का कथन भी बिम्ब विधान में किया जाता है स्थूल दृश्य के सौन्दर्य से अभिभूत कवि अमूर्त उपमानों की शृंखला प्रस्तुत करता है। कुंवर नारायण की निम्नलिखित कविता में यही विधि ग्रहण की गई है :

(७) दूर तिरते क्षिन्न बादल

स्वप्न के ज्यों मिट रहे आकार,

सहसा चेतना में अधमिटे ही थम गए हों ।

(चक्रव्यूह : 'औस न्हाई रात')

'दूर तिरते क्षिन्न बादल' प्रत्यक्षा दृश्य है, पर 'स्वप्न के मिटते आकार' अनुभूति का विषय है । प्रत्यक्षा दृश्य से कभी-कभी कोई पुरानी घटना, विचार अथवा भाव जाग्रत हो जाता है और कवि उसे उपमान रूप में प्रयुक्त कर लेता है । इस प्रकार के प्रयोगों में अमूर्त अनुभूति ही अधिक प्रभावशाली प्रतीत होती है ।

कुंवर नारायण की ही एक कविता और है --

(८) एक मुट्ठी कौड़ियों से श्वेत बगुले

व्योम पर फिंक कर खिले

फिर लौ गए ।

(कुंवर नारायण : चक्रव्यूह, एक दांव)

उपर्युक्त बिम्ब का केन्द्र 'खिले' पद है । नीले आकाश में श्वेत बगुले रंग कन्ट्रास्ट के कारण खिल उठे । द्वितीय अर्थ यह होगा कि कौड़ियों जैसे सफेद बगुले खिले गए, फिर जैसे कौड़ियां समेट ली जाती हैं, बगुले तिरोहित हो गए । इस बिम्ब-योजना में कवि के पूर्वदृष्ट दृश्य का प्रयोग स्पष्ट है । रंग का कन्ट्रास्ट और बगुलों को प्रकट फिर गायब होने का सौन्दर्य इसका व्यंग्य है ।

(९) ज्योति के पंख ठहरते रात पर पेने

धरकर तम को उतरते आग के डेने

चमकता सोनपंखी गरुड़ काले साँप पर (वही)

इस बिम्ब के अवयव 'गरुड़' और सर्प, हैं । कवि को परंपरा से इस रुढ़ि का ज्ञान है कि गरुड़ सर्प को खाता है । अपने ज्ञान से उसने

‘गरुड़’ और ‘सर्प’ का चयन किया। सूर्य के सुनहले रूप को साकार करने के लिए ‘सौनपंखी’ गरुड़ कहा। इस गरुड़ के पंजे भी ज्योति के हैं, ये पंजे पैंने हैं, चुमने वाले हैं। किरणों का चुमने वाला गुण व्यंग्य है। सूर्य की जलती हुई किरणों अंकुर को चारों ओर से घेरती हैं जैसे विशाल गरुड़ सर्प को घेरले, पंजों से पकड़ ले। प्रातः काल का सुनहला प्रकाश, फूटती किरणें, गायब होता अंकुर इस कविता का व्यंग्य है।

(११) जब फूटा सुनहला सौता

सिंदूरी सजेरा बादलों की सैकड़ों

स्लेटी तहों की

चीरकर इस मांति उम्र आया

कि जैसे स्नेह से मर जाए मन की हर सतह

हर वासना जैसे सुहागन बन उठे।

(जगदीश गुप्त)

उपर्युक्त उद्धरण की प्रथम चार पंक्तियों में वर्णित दृश्य और अंतिम दो पंक्तियों के कथ्य में सादृश्य है। यद्यपि प्रस्तुत ‘फूटा सुनहला सौता’ ... आदि है पर अप्रस्तुत अधिक प्रभाव उत्पन्न करता है। प्रतीयमान अर्थ का सौन्दर्य ‘हर वासना जैसे सुहागन बन उठे’ में है। स्नेह जब मन की प्रत्येक सतह में आपूरित हो जाय, पोर-पोर में बस जाय तो जैसे हर कामना पूर्ण होती प्रतीत होती है, सुख का, पूर्णकाम होने का अहसास होता है। यही इस कविता का व्यंग्य है। कविता का व्यंग्य अंतिम दो पंक्तियों में निहित है, यह इसलिये भी सत्य है कि प्रथम चार पंक्तियों में ऊगते सबेरे का बिम्ब स्वयं में पूर्ण है। उसे चित्रित करने के लिए अंतिम दो पंक्तियों की बहुत आवश्यकता प्रतीत नहीं होती।

(१२) कभी आंगन में अकैले सय जागे मुग्ध शिशु जैसा

स्वतः संपूर्ण

तारा चमक आता है ।

(अज्ञेय : बाबरा अहेरी)

उपर्युक्त बिम्बा का व्यंग्य, तारे का स्काकीपन, किलमिलाहट आदि है ।

बिम्बों के उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट है कि बिम्ब में कवि की अनुमति प्रतीयमान रूप में रहती है । बिम्ब व्यंजक है, अर्थ और बिम्ब में व्यंजक-व्यंग्य भाव संबंध है ।

६.१३ मिथ (Myth)

काल-प्रवाह में जब मूर्त घटना अमूर्त प्रतीक बन जाती है, तो उसे मिथ कहा जाता है । मिथ में एक प्रकार का विचार दूसरे प्रकार में अनुवित होता है । बहुधा मिथ जटिल होता है, उदाहरणार्थ प्रोमिथिअस अथवा ओडीपस के मिथ लिए जा सकते हैं । ये मिथ असंख्य व्यंग्यार्थों से युक्त हैं । मिथ में जितने व्यंग्यार्थ होंगे, वह उतना ही समृद्ध होगा ।^१ जैसे स्काधी^२ होना गद्य का गुण माना जाता है वैसे ही अनेक अर्थों की व्यंजना करना कविता का गुण है ।

काव्यात्मक मिथ संघन (condensation) है । । अनेक अर्थों का मकीभूत रूप मिथ में होता है, परिणामतः व्याख्या की प्रक्रिया में वह अनेक अर्थों की व्यंजना करता है, इसीलिए मिथ की व्याख्या सामान्यतः कठिन होती है ।

मिथ से संबद्ध घटनाओं, उसके निष्कर्षों का प्रतीकात्मक प्रयोग काव्य में होता है । नई कविता में बहु-प्रयुक्त, 'अभिन्न्यु' का मिथ, व्यक्ति से हटकर भावमूलक हो गया है । मिथ वस्तुतः पुराण कथाओं से गृहीत प्रतीक है । अभिन्न्यु मिथ का अर्थ है - 'हस्त-कपट से धिर कर

मारा जाता हुआ सत्ये । पौराणिक आस्थान अथवा उसका कोई

अंश वाचक से व्यंजक हो कर काव्य का उपादान बन जाता है । मिथ की कौशगत परिमाणों में इस धारणा को ही व्यक्त करती है -

ऐतिहासिक , पौराणिक गाथा जो मानव प्रकृति, प्राकृतिक निष्कर्ष, मानव के उदय, व्यवहार, परंपरा आदि को व्यक्त करती है -- मिथ है ।^१ कालांतर में ऐतिहासिक गाथा, काल की सीमाओं से मुक्त होकर मात्र रह जाती है, तभी वह काव्य में प्रयोगाई होती है ।

ज्ञानवर्धन ने प्राचीन और बार-बार प्रयुक्त किए गए आस्थानों में नूतनता-समावेश की चर्चा की है । प्राचीन और बार-बार प्रयुक्त आस्थान का वाच्यार्थ तो एक ही होता है, पर नये संदर्भों में नये-नये व्यंग्यार्थों के संस्पर्श से वह नूतन सा लगता है ।^२ प्रतीयमान अर्थ के साधन स्वरूप मिथ, प्रतीक, बिम्बादि के मार्ग का आश्रय ग्रहण कर कवियों की प्रतिमा भी अमूर्त हो जाती है ।

अतएव यह प्रमाणित तथ्य है कि मिथ प्रतीयमान अर्थ की प्रतीति कराता है, इसी में उसकी उपयोगिता है ।

६.१४ यहाँ आधुनिक काव्य में प्रयुक्त कतिपय मिथों के उदाहरण देकर उनकी व्यंजकता स्पष्ट की जा रही है ।

१. आज मागीरथ सफल अम,

ध्येयपूर्ण बना रहा है ।

आज जनगंगा प्रवाहित

वेग बढ़ता जा रहा है ।

ढह रहे हैं स्वप्न कल के,

चूर्ण हैं चट्टान के कण,

हैं कहा शिव की जटाएं,

रोक लें जो एक भी डाण (शिवमंगलसिंह सुमन : प्रलय, सृजन)

१. कैम्ब्रिज कौश , पृ. ६४२

२. बाणी नवत्कमायाति पूर्वार्थान्वयवत्यपि ध्व०, पृ. ३३६, आ० वि०

मागीरथ और गंगा का प्रसंग भारतीय संस्कृति की महत्वपूर्ण कथा है। 'मागीरथ-प्रयत्न' नाम से रुद्धि बनकर लोक में भी प्रचलित है। अनेक बाधाओं को दूर कर, मागीरथ गंगा को धरती पर लाए थे। इस आख्यान का वाच्यार्थ यही है। परन्तु आधुनिक काव्य में यह मिथ नये संदर्भों में प्रयुक्त किया जा कर नये अर्थों की व्यंजना करता है। मागीरथ जिस गंगा को लाए थे, उसे शिव ने अपनी जटाओं में रोक लिया था, पर आज के मागीरथ ने जो जन-गंगा का प्रवाह उठाया है उसे मला कौन से शिव रोक पाएंगे? जन-चेतना के प्रवाह को जाग्रत कर गतिशील करना कठिन कार्य है, इसलिए इस कार्य को करने वाले को मागीरथ कहा है। गंगा ने अनेक पर्वत शृंग तोड़े थे, जब-चेतना के प्रवाह ने सड़ी-गली परंपराओं के पुराने स्वप्न तोड़ दिए हैं, पर अंतर यह है कि उस गंगा के प्रवाह को शिव ने रोक दिया था, इस प्रवाह को रोकने वाला कोई नहीं है। जन-चेतना के उद्वेलन रूप कार्य की कठिनता और उद्वेलित होने पर उसकी अप्रतिहतता, 'मागीरथ मिथ' के प्रयोग से व्यंजित हुई है।

२. रे रोक युधिष्ठिर को न यहाँ,
जाने दे उनको स्वर्ग धीर-
पर, फिर हमें गाण्डीव गदा
लौटा दे अर्जुन भीम वीर ।

(दिनकर, हुंकार हिमालय)

युधिष्ठिर अपने चारों माई और द्रौपदी के साथ हिमालय में गूँसकर प्राण त्यागने गए थे। इसी गाथा को दिनकर ने नवीन संदर्भ में प्रयुक्त किया है। आज भारतवर्ष को युधिष्ठिर जैसे शांतिप्रिय सत्यवादी की, विशेषतः जोर से असत्य और धीरे से सत्य बोलकर सत्यवादी कहलाने वाले की आवश्यकता नहीं है, वे स्वर्ग जाएं। आज हमें गाण्डीव धनुष और उसे धारण करने वाले अर्जुन तथा भीम की गदा और भीम की

आवश्यकता है। इसलिए कवि हिमालय से कहता है, युधिष्ठिर को स्वर्ग जाने दे, उन्हें यहाँ न रोक, हमें भीम और अर्जुन लौटा दे। देश के युगधर्म की आवश्यकता, शक्ति और शक्ति प्रयोग करने वालों की आवश्यकता देश को है, यह कथ्य इस मिथ के प्रयोग को व्यंग्य है। मिथ तो केवल इतनी है कि पांडव हिमालय में गए थे, कवि ने उसे नए संदर्भ में, नए अर्थ में प्रयुक्त किया है। भारतीयों की तत्कालीन मानसिक स्थिति की गुंज इन पंक्तियों में व्यंजित है। मिथ जब इस प्रकार प्रयुक्त होता है तो प्राचीन होते हुए भी सहृदय-हृदय-रंजन में समर्थ होता है।

प्रगतिवादी कवियों, पुराख्यानिक पात्रों को नए संदर्भ में प्रस्तुत कर भारतीय समाज की विह्वलनापूर्ण स्थिति पर तीखा व्यंग्य किया है --

३. व्यास मुनि को घूम में रिक्शा चलाते
भीम-अर्जुन को गधे का बोझ ढोते देखता हूँ।
सत्य के हरिचन्द को अन्यायघर में
झूठ की देते गवाही देखता हूँ
द्रोपदी को और शैव्या को सची को
रूप की दुकान सोले
लाज को दो-दो टके में बेचते मैं देखता हूँ।

(सुमन : विश्वास बढ़ता हीँ गया)

उपर्युक्त पंक्तियों में व्यास, भीम-, अर्जुन, हरिचन्द, द्रोपदी, शैव्यादि क्रमशः ज्ञान, बल, सत्य, सतीत्व और स्कनिष्ठा के प्रतीक बन गए हैं। ये पुराख्यानिक पात्र अपने व्यक्तित्व से मुक्त होकर भावों के धोतक हैं। अपनी सांस्कृतिक परंपराओं पर गर्व करने वाले भारतीय समाज में व्यक्ति का, उसकी योग्यता का कोई मूल्य नहीं है। बलवानों

के बल की नियति रिक्शा चलाने में है। सतीत्व को पूज्य मानने वाले भारत की नारियाँ रूप-जीवा बन कर समय काट रही हैं। प्राचीन सांस्कृतिक धरोहर और आधुनिक स्थिति का कन्ट्रास्ट इस मिथ का व्यंग्य है।

४. फैनिल आवतों के मध्य

अजगरों से घिरा हुआ
विष बुझी फुंकारें
सुनता सहता
अगम नीलवर्णी
इस जल से कालियादह में
बहता
सुनो, कृष्ण हूँ मैं
भूल से साथियों ने
हथर फेंक दी थी जो गेद
उसे लेने आया हूँ
आया था
आऊंगा
लेकर ही जाऊंगा।

(दुष्यंत कुमार : सत्यान्वेष्णी)

उपर्युक्त कविता में श्री कृष्ण की 'कालिया-दमन' की घटना को नए संदर्भ में प्रस्तुत किया गया है। सत्यान्वेष्ण की तीव्र, विश्वास-पूर्ण इच्छा की व्यंजना आठवीं पंक्ति के 'सुनो' और अंतिम पंक्ति के 'ही' से व्यक्त होती है। जब तक वह सत्य मिल न जाएगा, तब तक यह प्रयत्न करेगा, यह भाव 'आऊंगा' से व्यक्त होता है। युग-भ्रम के वातावरण में सत्यान्वेष्ण के दृढ़ प्रयास की कामना इस पौराणिक मिथ द्वारा व्यंजित हुई है।

आधुनिक काव्य में अमिमन्सु - मिथ एकाधिक बार प्रयुक्त हुआ है। वस्तुतः आज के परिस्थितियों में धीरे व्यक्तियों के टूटने का भाव अमिमन्सु मिथ से मली मांति व्यक्त होता है। अमिमन्सु की नियति उसके गर्म में स्थित होने के समय ही निश्चित हो गई थी। अर्जुन ने गर्ममारालसा उत्तरा के मनोरंजन हेतु उसे चक्रव्यूह-रचना और उसके भेदन की विधि बतलाई, इसको सुनने के पश्चात् उत्तरा सो गई अतः अर्जुन निकलने की विधि न बता सका। गर्मस्थित अमिमन्सु भी चक्रव्यूह-बेधन तक ही सीख सका, निकलना नहीं। जब अर्जुन की अनुपस्थिति में, महाभारत युद्ध में, चक्रव्यूह-भेदन का प्रसंग आया तो समस्या उत्पन्न होगई, तब अमिमन्सु ने कहा कि व्यूह को भेद तो वह देगा पर लौटना नहीं जानता, क्योंकि गर्म में वह उतना ही सीख पाया था। यह स्पष्ट है कि उसका प्रारब्ध निश्चित था, वह प्रवेश कर लेगा - पर उसके आगे ? शत्रु से धीरे जाना और फिर मृत्यु उसकी नियति होगी। अमिमन्सु की ही मांति आज का मानव अपरिचित जीवन के चक्रव्यूहों में नियति द्वारा फँक दिया जाता है। वह अपने पुरुषार्थ से बंधी-बंधाई लीकों को तोड़ने का प्रयत्न करता है, पर लक्ष्य तक उसका जयनाद ही पहुंचता है, वह स्वयं नहीं।

५. शान्त हो,

काल को भी समय थोड़ा चाहिए,

जो धड़े कच्चे अपात्र हुआ गये मंफ़-घार

तेरी सोहनी को चन्द्रमागा की उफनती छलियों में,

उन्हीं में से उसी का जल अनन्तर तू पी सकेगा।

(अज्ञेय)

सोहनी-महिला पंजाब का लौकिक आस्थान है। सोहनी यहाँ की नौका बनाकर अपने प्रिय महिला से मिलने जाती थी। एक बार

जब उसने घड़ों की नौका पानी में डाली तो बीच धार में जाकर घड़े गल गए, वे कच्ची मिट्टी के थे, सोहनी डूब गई। इस मिथ का प्रयोग ऋषेय ने समय की प्रबलता, आदर्श की अपेक्षा यथार्थ की सत्यता को व्यंजित करने के लिए किया है। जिस चन्द्रमागा में सोहनी डूब गई, वह महिवाल के लिए करुण भाव का उद्दीपन है, उसे देखकर महिवाल दुःख-सागर में आकण्ठ निमग्न हो सकता है। पर, यथार्थ अधिक शक्तिशाली है, समय बड़े से बड़े दुःख के घाव को पूर देता है। इसीलिए कवि कहता है -- 'कुछ दिन ठहर, काल को भी समय चाहिए फिर तू उसी चंद्रमागा का जल पीएगा, उन्हीं घड़ों से पीएगा, जिन्होंने तेरी सोहनी को डूबो दिया था।'।

६. ऋग्वेद बैठा हो कभी बल्मीक पर
तो मत समझ वह अनुष्टुप बाँचता है,
संगिनी के स्मरण में,
जान ले वह दीमकों की टोह में है।

(ऋषेय)

ऋग्वेद की प्रिया-विरह-कातर वाणी से प्रभावित होकर ही बाल्मीकि ने श्लोक रचा था, वह प्रथम छन्द अनुष्टुप था। परन्तु इसका तात्पर्य यह नहीं है कि जब ऋग्वेद दिते तो वह करुणा-कातर ही हो। यदि बल्मीक पर ऋग्वेद बैठा हो तो वह दीमकों की सौज में होगा। 'अनुष्टुप बाँचता है' की व्यंजना शोक कातर होना है, क्योंकि बाल्मीकि का अनुष्टुप शोक की अभिव्यक्ति था।

'ताजमहल', 'द्रोणाचार्य', 'एकलव्य', 'आदम का निषिद्ध फल' अनेक मिथों का उपयोग आधुनिक काव्य में किया गया है।

मिथ के उपर्युक्त उदाहरण सहित विवेक से यह प्रमाणित होता है कि मिथ व्यंजक उपादान है।

अतः आधुनिक हिन्दी काव्य का विवेचन यदि किसी काव्यशास्त्रीय सिद्धान्त के आधार पर किया जा सकता है तो वह 'ध्वनिसिद्धान्त' ही है। नई कविता की माणा को कवियों और आलोचकों ने व्यंजना की माणा माना है। प्रतीक, बिम्ब और मिथ की कविता का विशिष्ट उपादान कहा है - ये सब व्यंजक ही हैं। आनन्दवर्धन ने अपने समय में प्रभुत मात्रा में उपलब्ध काव्य में प्रतीयमान अर्थ के सौन्दर्य का अनुभव कर के ही ध्वनिसिद्धान्त की स्थापना की थी।

उ ष सं हा र

ध्वन्यालोक भारतीय काव्यशास्त्र का आकर ग्रन्थ है। संस्कृत काव्यशास्त्र की परंपरा में इसका उत्तेजनीय प्रभाव रहा है। ध्वनिसिद्धान्त वस्तुतः लक्षण ग्रन्थों से प्रमाणित सिद्धान्त है। काव्य का परीक्षण करने पर यह सिद्ध हो जाता है कि सहृदय को चमत्कृत करने वाला तत्त्व भी प्रतीयमान अर्थ ही है। किसी भी काल की कविता का विश्लेषण प्रतीयमान अर्थ के अस्तित्व और महत्व को सिद्ध करता है।

भारतीय काव्यशास्त्र की रस-परंपरा को नकार कर भी आधुनिक कवि और आलोचक भाषा की व्यंजना शक्ति को स्वीकार करता हुआ आधुनिक युगवीथ जनित संप्रिय को काव्य में ध्वनित होना मानते हैं। पश्चात्य काव्यशास्त्री भी प्रतीयमान अर्थ से गर्भित काव्य को श्रेष्ठ मानते हैं। अतः पूर्व अध्यायों के प्रकाश में यह निष्कर्षतः कहा जा सकता है कि भारतीय काव्यशास्त्र की परंपरा में ध्वनिसिद्धान्त महत्वपूर्ण उपलब्धि है। यह सिद्धान्त काव्य के मूल मूल प्रश्नों का समाधान करता हुआ उसके शाश्वत सत्य का उद्घाटन करता है।

आनंदवर्धन के परवर्ती काव्यशास्त्र में मूल तत्वों के विवेचन पर ध्वनिसिद्धान्त का प्रभाव स्पष्ट है। अमिव ने रस की अभिव्यक्ति स्वीकार की, साधारणीकरण की शक्ति ध्वनन व्यापार में प्रतिपादित

की। महिम मट्ट, कुन्तक, धनजय-धनिक आदि ने 'ध्वनि' का विरोध किया। पर महिम मट्ट कृत विरोध केवल विरोध के लिए था। कुन्तक के कक्रीकित जीवित की पद प्रत्यय आदि में ककृता अवधान प्रणाली ध्वन्यालोक से ही ग्रहण की गई है, यहाँ तक कि जिस उदाहरण में आनंदवर्धन ने निपात ध्वनि मानी है, कुन्तक ने उसी में निपात मानी है।

आचार्य दामोदर ने भी अपने ग्रन्थ की रूपरेखा का निरतार ध्वन्यालोक की प्रणाली पर किया है। यही नहीं ध्वन्यालोक के तृतीय उद्योत में औचित्य का संघटना नियामक तत्त्व कहा ही गया है। मम्मट आदि आचार्यों ने ऋत्तकारों और गुणों का विवेचन ध्वन्यालोक-सम्मत ही किया है।

हिन्दी के आधुनिक साहित्यशास्त्री 'रससिद्धान्त' पर ग्रन्थ लिखते हुए भी, 'रस' को 'ध्वनि' की अपेक्षा महत्त्व देते हुए भी (क्योंकि उनके ग्रन्थ रस-सिद्धान्त विषयक हैं।) मूल से ही सही इस सत्य को स्वीकार कर जाते हैं कि 'रस' और 'रसध्वनि' अमिच्छा हैं।

निष्कर्षतः कहा जा सकता है कि भरत के 'विभावानुभाव...' आदि सूत्र - नियंत्रित रससिद्धान्त नाट्य संदर्भीय था। आनंदवर्धन ने इसे काव्य के लिए प्रयोगार्ह बनाया अतः नाट्य संदर्भीय रस-सिद्धान्त की दृष्टि से जो महत्त्व भरत का है वही काव्यरस के संदर्भ में आनंदवर्धन का है। आनंदवर्धन के ध्वनिसिद्धान्त का सर्वातिशायी महत्त्व इस तथ्य में है कि वह वस्तु और ऋत्तकार की प्रतीयमानता का भी प्रतिपादन करता है। रसध्वनि का महत्त्व तो है ही पर वह सर्वत्र तो नहीं होती। तब क्या वस्तु और ऋत्तकार रूप ऋत्त को व्यंजित करने वाले काव्य को काव्य न माना जायगा? इस काव्य में सहृदयों को चित्त चमत्कृति का आनंद अनुभव होता है। 'रस सिद्धान्त' इस प्रकार के काव्य की

व्याख्या में अक्षम है। यह सिद्ध किया जा चुका है कि ध्वनिसिद्धान्त का काव्य की वस्तु और अलंकार कौटिल्यों का भी तर्कसम्मत विवेक किया है। संतत्यक्रम के अंतर्गत बुद्धि का व्यापार और प्रतीयमान अर्थ के लब्धाटन से अभिव्यक्त आनंद की अनुभूति स्पष्ट है। आधुनिक मुक्त कविता के आनंद की व्याख्या का यही आधार हो सकता है।

अतः ध्वनिसिद्धान्त कविता के सभी अभिव्यक्ति प्रकारों को समेटता है। इस सिद्धान्त के रहते 'रस सिद्धान्त' को 'व्यापक' करने की अपेक्षा नहीं रह जाती। मानव हृदय की संपूर्ण 'भाव संपदा' और 'अनुभूति वैभव' अथवा 'भावफुहार' का समावेश 'रससिद्धान्त' में नहीं हो पाता, उसका समुचित समाधान ध्वनि सिद्धान्त में ही है। ध्वन्यालोक 'काव्यशिखा' का ग्रन्थ भी है। अलंकारों का, गुणों का, वृत्तियों का, रस का आयोजन कवि को कैसे करना चाहिए इस विषय में निश्चित सकेत सूत्र उदाहरण सहित प्रस्तुत किए गए हैं। पूर्व अध्यायों के विवेक से यह प्रमाणित किया जा चुका है कि अमिव के रस-विवेक का बृहद् आधार तो ध्वन्यालोक है ही, अमिवपरवर्ती आचार्य भी इस आधार को ग्रहण किए रहे हैं। हिन्दी के आधुनिक काव्यशास्त्रियों ने आनंदवर्धन और उनके ध्वन्यालोक का सही मूल्यांकन नहीं किया है, इसीलिए आज का कवि और हिन्दी आलोचक भारतीय काव्य शास्त्र और रस सिद्धान्त को पर्यायवाची मानकर रससिद्धान्त को अप्रयोगार्ह पाकर काव्य शास्त्र को ही नकारता है।

ध्वनिसिद्धान्त काव्य की मूलभूत इकाइयों शब्द और अर्थ -- पर आधारित है। नैतिकता-अनैतिकता, धर्म-दर्शन, ब्रह्मानंद-आत्मानंद आदि से मुक्त ध्वनिसिद्धान्त काव्य को जीवन्त अस्तित्व मानकर उसका विवेक करता है।

आधुनिक शैलीशास्त्री और बीअरविश जैसे जर्मन काव्यशास्त्री जिस आधार पर शैलीशास्त्रीय विवेचन की प्रणाली प्रस्तुत करते हैं वह आनंदवर्मा ने नवम् शती में उपस्थित की थी। ध्वनिसिद्धान्त एक व्यवस्था (System) है जो काव्य के संबंध में सही निष्कर्ष प्रस्तुत करती है।

पूर्व अध्यायों में यह प्रमाणित किया गया है कि ध्वनिसिद्धान्त के दो स्तर हैं। प्रथम वह जहाँ सौन्दर्य का विवेचन है, यह सौन्दर्य विवेचन कला मात्र के सौन्दर्य के लिए संगत है। द्वितीय स्तर वह है जहाँ आनंदवर्मा इस सौन्दर्य की चर्चा विशेषतः काव्य के प्रसंग में करते हैं।

अतः ध्वनिसिद्धान्त सामान्यतः सौन्दर्य चर्चा में प्रवृत्त हुआ है और विशेषतः काव्य सौन्दर्य चर्चा में। इस दृष्टि से ध्वनिसिद्धान्त का महत्त्व और भी हो जाता है।

पुनः ध्वनिसिद्धान्त ने जिस प्रतीयमान अर्थ की चर्चा की है वह कविता की सृजन प्रक्रिया का अनिवार्य परिणाम है। कवि की अनुमति प्रतीयमान होकर ही व्यक्त होती है, यह उसकी नियति है। बिम्ब, पुरास्थान और प्रतीक आदि का प्रयोग कवि इसीलिए करता है। इन आवरणों में उसकी अनुमति अपने सच्चा रूप में सुरक्षित रहती है।

इसलिए ध्वनिसिद्धान्त एक पूर्ण सिद्धान्त है। मैं इसे 'मानववादी' 'सार्वभौम' आदि विशेषण नहीं देना चाहता। ये विशेषण छिप्त गए हैं, वास्तविकता पर आवरण डालते हैं। अनास्थेयता अस्पष्टता आदि को ध्वनिसिद्धान्त स्वीकार ही नहीं करता, 'रस की अनिर्वचनीयता' जैसी कोई बात यहाँ नहीं है।

वस्तुतः काव्य में रस की धारणा वही संभव है जिसे आनंदवर्धन ने 'रसध्वनि' कहा है। ध्वनिसिद्धान्त प्रतिपादित प्रतीयमान कर्ष की अतिशयता अपने आप में सत्य है, जिसे भारतीय और पाश्चात्य कवि आचार्यों ने मुक्त कण्ठ से स्वीकार किया है। अतः ध्वनिसिद्धान्त जैसे सिद्धान्त के रहते, आधुनिक काव्य के लिए, भारतीय काव्यशास्त्र को नकारने का प्रयत्न काव्यशास्त्र के प्रति पूर्णज्ञान न होने का ही सूक्त है। विश्व की किसी भी काव्य शास्त्रीय सिद्धान्त-परंपरा के संदर्भ में ध्वनिसिद्धान्त की मूल्यवचा असंश्लिष्ट ही रहेगी।

...

प रि सि ष्ट - १

१. रससिद्धान्त 'शक्ति और सीमा'

के अन्तर्गत लिखा गया है --

'आनन्दवर्धन ने ध्वनि की उद्भावा
द्वारा शब्दार्थ की निहित शक्तियों
का उद्घाटन किया और व्यञ्जना के
द्वारा विभावादि को उपस्थित
करने वाली नाट्यसामग्री की पूर्ति
की ।'

'अमिनव ने इस तथ्य को और भी
स्पष्ट किया, काव्य के साथ रस का
उक्ति संबंध स्थापित हुआ और
शब्दार्थ के संदर्भ में ही रस-सिद्धान्त
की पूर्ण प्रतिष्ठा हो गई ।'

डा. साहू, क्या उपर्युक्त उद्धरणों
से यह निष्कर्ष निकालना ठीक है कि
वह मूल (मरत) रससूत्र-निर्यत्रित नहीं
है । हाँ ।

काव्य-संदर्भीय रसप्रक्रिया आनन्दवर्धन
प्रतिपादित है, अमिनव ने उसे केवल
'और भी स्पष्ट' किया है । क्या
यह सोचने में ठीक है ?

..... नहीं, अमिनव
का अभिमत ही मुख्यतः मान्य
हुआ है । - उक्त मतव्य केवल
व्यञ्जना तक ही सीमित है ।

२. च्छन्दोमालोक (सं० आ० वि०) की भूमिका में आपने लिखा है --
 'ध्वनि और रस दोनों में रस ही अधिक महत्त्वपूर्ण है इसी के कारण ध्वनि में रमणीयता आती है। पर रस को व्यापक अर्थ में ग्रहण करना चाहिए। - - -
 रस के अंतर्गत समस्त भावविभूति अथवा अनुभूति वैभव आ जाता है।' (पृ ३२)

शंका यह है कि 'रस और ध्वनि' की तुलना करके रस को अधिक महत्त्वपूर्ण क्यों कहा गया है, विशेषतः उस स्थिति में जब काव्य में रस की बही धारणा स्वीकार की जा रही हो जो ध्वनिसिद्धान्त में कथित है। मुझे लगता है ध्वनि तो कथ्य के प्रतीयमान होने की प्रक्रिया है, यह प्रतीयमानता संलक्ष्यक्रम हो या फिर असंलक्ष्यक्रम। ध्वनिसिद्धान्त कवि की अनुभूति के व्यंग्य होने का विवेक करता है। वह रस के व्यंग्य होने का ही नहीं, वस्तु और अलंकार रूप वस्तु और अर्थ के व्यंग्यत्व अथवा अनुभूति मात्र के व्यंग्यत्व का प्रमाण प्रस्तुत करता है। क्या है विचारणा ठीक है ?

वस्तु और अलंकार की रमणीयता में भी भाव या रागतत्त्व का संस्पर्श अनिवार्य रहता है।

- ३: आपने लिखा है -- 'रसशास्त्र के अनुसार रागतत्त्व की सीमा के भीतर भी रस स्वरूप अत्यन्त व्यापक है। शास्त्र में रस की परिधि के अन्तर्गत रस, रसामास -- भावशक्ति का निष्प्रान्त रूप से समावेश किया गया है।'

-रस-सिद्धान्त, पृ ३१६

रसशास्त्र से यहाँ क्या तात्पर्य है ? जिस रसशास्त्र की परिधि में रसामासादि का अस्थान है वह भारत का तो है नहीं, भारत ने रसामास का स्पष्ट उल्लेख नहीं किया है। रसामासादि के विषय में सर्वप्रथम प्रामाणिक विवेक आनंदकर्मन ने ही किया है। आनंदकर्मन से मम्मट तक का यह रसामासादि अलङ्कार व्यंग्य के प्रकार रूप में ही वर्णित है। तब आपने जिस 'रसशास्त्र' का उल्लेख किया है, वह रसशास्त्र यहाँ आनंदकर्मन का अलङ्कार व्यंग्य का ही रसशास्त्र है अन्य नहीं, रस को व्यंग्य आप भी मानते हैं। क्या यह विचारणा सही है।

'रस-सिद्धान्त' का पयाग्य है - किसी ग्रंथ का वाक्य नहीं है।

४. आपने रस में अनुभूति का अतिशय और ध्वनि में कल्पना की प्रधानता मानी है। आनन्दवर्धन तो 'श्रीनन्दनद्वियोगस्य' आदि..... यह रस-ध्वनि है श्लोक द्वारा मूल में जो रस से अधिक है। ही अनुभूति मानते हैं। फिर ध्वनि में अनुभूति ... प्रश्न प्रधानता का है का निषेध कहीं नहीं किया रस का आधार तत्त्व है भाव गया है। ऐसी स्थिति और ध्वनि में कल्पना का में ध्वनि में कल्पना को आधार रहता है। अधिक महत्व दिया गया है--यह कैसे प्रमाणित हो सकेगा ?

५. समस्त भावसंपदा और नहीं--ऐसा क्यों ? अनुभूति वैभव जिसमें समाहित ध्वनि की स्वतंत्र सजा हो ऐसा सिद्धान्त तो फिर ही इस बात पर आधृत 'ध्वनि' ही है। ध्वनिसिद्धान्त है कि उसमें भाव-सम्पत्ति प्रतिपादित रस प्राकल्पना ही गौण भी हो सकती है, काव्य में संगत है, यह बस जबकि रस में यह संभव स्वरूप ही है। नहीं है।

प्रियवर

आपके प्रश्नों पर मैं अपनी प्रतिक्रियाएं सूचित कर दी है। इस समय और अधिक लिखने का अवकाश नहीं है। क्षमा करेंगे।

शुभेच्छी

नगेन्द्र

BIBLIOGRAPHY

ABERCROMBIE (Lascelles)	:	Idea of great poetry. 1925.
ALLPORT (Gordon W.)	:	Personality and Social Encounter. 1960.
ANANDAVARDHANA	:	Dhvanyaloka. 1928.
BARFLETT (Francis H.)	:	Sigmund Freud. 1938.
BARLINGE (Surendra)	:	Saundarya tatva aur kavya siddhant.
BAUDOUIN (C)	:	Psychoanalysis and Aesthetics tr. by Eden and Cedar Paul. 1924.
BEATY and MATCHETT	:	Poetry from statement to meaning.
BERGSON (H)	:	Introduction to Metaphysics. 1912.
BERNARD (L.L.)	:	Misuse of instinct in the Social Sciences. (Psychological Review. Vol. 28. 1921).
BHAMAHA	:	Bhamahalankara. 1909.
BHANU (Jaganath Prasad)	:	Kavya prabhakar.
BHARATA	:	Natya Sastra. 1929.
BHATTA (Mahima)	:	Vyakti viveka. 1909.
BHATTA (Mukul)	:	Abidha vritti matrka. 1916.
BOWRA (C.M.)	:	Background of modern poetry. 1946.
BOWRA (C.M.)	:	Creative experiment. 1949.
BRILL (A)	:	Psychoanalysis.
BROWN (Stephen J)	:	World of imagery. 1927.

BROWNE (Thomas)	:	Theory of beauty quoted by E.F.Carritt. 1940.
CARR (Harvey A.)	:	Psychology. 1935.
CARRITT (E.F.)	:	Theory of beauty.
CARY (Joyce)	:	Arta and Reality. 1958.
CHAITANYA (Krishna)	:	New history of Sanskrit literature. 1962.
COOK	:	Defence of poetry.
CROCE (B)	:	Essence of Aesthetic. 1921.
CUBER and HARROFF	:	Readings in Sociology. 1962.
DANDIN	:	Kavyadarsa. 1910.
DE (S.K.)	:	History of Sanskrit Poetics. Rev. Ed. 1960.
DE (S.K.)	:	Sanskrit poetics.
DE (S.K.)	:	Studies in the history of Sanskrit poetics. 1925.
DEWEY (John)	:	Art as experience. 1934.
DHANANJAYA	:	Dasarupaka. 1917.
DIKSHITA (Appayya)	:	Kuvalayananda.
DIXIT (Anand Prakash).	:	Ras siddhant swarup aur vishlesan.
DOBY (John T.)	:	Introduction to Social Psychology.
DUNLAP (Knight)	:	Are there any instincts. (Journal of abnormal Psychology. Vol. 14. 1919).
DWIVEDI (R.C.)	:	Principles of Literary Criticism in Sanskrit.
DWIVEDI (Reva Prasad).	:	Anana Vardhan.
EDMAN (Trwin)	:	Art and man.
ELIOT (T.S.)	:	Music of poetry. 1942.

- EMERSON (W) : Seven types of ambiguity.
- : ENCYCLOPEDIA OF PHILOSOPHY
Vol.1.
- PARIS (Elsworth) : Are instincts data or
hypotheses. (American
Journal of Sociology.Vol.
27.1921).
- PREEMAN : Linguistics and Literary style.
- FREUD (S) : Group psychology and the
analysis of the ego.1922.
- FREUD (S) : Introductory lectures on
Psychoanalysis.
- FROMM (Erich) : Psychoanalysis and Religion
1950.
- GLEASON (H.A.) : An introduction to Descrip-
tive Linguistics.
- GNOLI (R) : Aesthetic experience
according to Abhinava Gupta.
Ed. & 1968.
- GREENE : Arts and art criticism.
Ed. 3. 1952.
- GUPTA (Abhinava) : Abhinava bharti. 1926.
- GUPTA (Abhinava) : Lekhana on dhvanyaloka.
- GURREY (P) : Appreciation of poetry.1951.
- GUTHRIE : Psychology of human conflict.
Ed. 2. 1950.
- HALL (Robert. A. Jr) : Introductory Linguistics.
- HEMACHANDRA : Kavyanusasana,1901.
- HIRIYANNA (M) : Art experience . 1954.
- HOCKETT : A Course in modern Linguistics.
- HOUSEMAN (A.E.) : Name and nature of poetry.1933.
- : Introductory Reading on
Language.

JAGANNATHA	:	Rasa gangdhara. 1913.
JAIN (Nirmala)	:	Ras siddhant aur saundarya shastra.
JAIN (Nirmala)	:	Siddhant aur adhyayan
JAIN (Vimal Kumar)	:	Kamayam men shabd shakti chamatkar.
JAIN (Vimal Kumar)	:	Ras siddhant aur saundarya shastra.
JAYADEVA	:	Chandraloka ed by Jivanand. 1906.
KALELAKAR (Kaka) and NEGANDRA	:	Bhartiya kavya siddhant.
KANE (P.V)	:	History of Sanskrit poetics. Ed. 3. 1961.
KRISHNA CHAITANYA	:	Indian Poetics.
KRISHNA MOORTHY (K)	:	Essays in Sanskrit poetics.
KSHEMENDRA	:	Ancityavicharcharcha. 1901.
KUMAR VIMAL	:	Saundarya shastra ke tattva.
KUNTAKA	:	Vakrokti-jivita. 1923.
LANGER (Suzanne) :	:	Feeling and form. 1953.
LANGER (Susanne)	:	Problems of art. 1953.
LASHLEY (K.S.)	:	Psychological Review. Vol 45. 1938. p. 445.
LEECH (Geoffrey H)	:	Linguistic guide to English poetry.
LEWIS (C.Day)	:	Poetic image
MAMMATA	:	Kavyaprakasa. 1911.
MANNHEIM (Karl)	:	Essays on the sociology of knowledge. 1952.
MARITAIN (Jacques)	:	Creative intuition in Art and poetry. 1953.

Mc CONBREY (J.W.)	:	American art. 1965.
Mc DOUGALL (William)	:	Introduction to Social Psychology. 1916.
MISHRA (Bhagirath)	:	Bhartiya kavya shastra ka itihās.
MISHRA (Bhagirath)	:	Hindi kavya shastra ka itihās.
MISHRA (Ramdāhin)	:	Kavyadarpan
MUKTIBODH	:	Chand ka munha tedha.
MUKTIBODH	:	Ekā Sahityaka ki diary.
MYERS (Bernard S.)	:	Understanding the art. 1958.
NAGAR	:	Hindi ki prayogshil kavita aur uske prerana srotra.
NAGENDRA	:	Bhartiya kavya shastra ki parampra.
NAGENDRA	:	Hindi vakrokti-jivitam.
NAGENDRA	:	Kavya bimb.
NAGENDRA	:	Ras siddhant
NAGENDRA	:	Riti kavya ki bhūmika
NAIDU (P.S.)	ka	Rasa doctrine and the concept of suggestion in Hindu Aesthetics. (Journal of the Annamalai University. Sept. 1940. p.8).
OGDEN and RICHARDS	:	Foundations of Aesthetics. 1925
OSBORNE (Harold)	:	Aesthetics and criticism. 1955.
OZENFANT	:	Foundation of modern art. 1952.
PANDEY (K.C.)	:	History of Indian Aesthetics. 1950.
PARMAR (Shyam)	:	Akavita aur kala sandarbha.

PATHAK (Jagannath)	:	Dhvanyaloka
PAUDDAR (Kanhayalal)	:	Kavya kaladrum.
PAUDDAR (Kahhyalal)	:	Ras manjari.
POLLITT (J.J.)	:	Art of Greece. 1965.
PRASAD (Jaishankar)	:	Kamayani.
PRESCOTT (F.C.)	:	Poetic mind. 1922.
RAGHAVAN (V)	:	Number of Rasas. 1940.
RAGHAVAN (V)	:	Some concepts of Alamkar shastra.
RAGHAVAN (V)	:	Studies in some concepts of the alamkara sastra. 1942.
RAJASHEKHARA	:	Kavyamimamsa. 1916.
RATHBUN and HAYES	:	Layman's guide to modern art. Ed.4. 1957.
READ (Herbert)	:	Art and Society
READ (Herbert)	:	Meaning of art.
READ (Herbert)	:	True voice of feeling. (studies in English Romantic poetry. 1954).
READ (L.A.)	Stu	Study in Aesthetics. 1931.
RIVIERE (Joan)	:	Introductory lectures on Psychoanalysis.
ROSENBERG (Bernard) and MANNINGWHITE (David)	:	Mass Culture. 1964.
ROYCE (James E.) :	:	Man and Nature.
RUDRATA	:	Kavyalamkara. 1906
RUYIYAKA	:	Alamkar sarvasva. 1915.
SANKARAN (A)	:	Some aspects of literary criticism in Sanskrit. 1929.
SANTAYANA (George)	:	Sense of beauty. 1955.
SASTRI (P.B.)	:	Philosophy of Aesthetic pleasure.

SHAND (A.F.)	:	Character and the emotions (Mind, New Series, Vo. 5. 1896).
SHARMA (Krishan Kumar)	:	Vyanjana Siddhi aur parampara.
SHARMA (Rama Kant)	:	Chayavadottar Hindi Kavita.
SHASTRI (Kali Charan)	:	Requisites of a poet. (Journal of the Department of Letters. Vo. 26. p. 1-31)
SHASTRI (Shri Dharanand)	:	Laghu Siddhant Kaumudi
SUKLA (Ram Chandra)	:	Ras mimasa
SHYAM SUNDAR DAS	:	Sahityalechan.
SINGH (Namvar)	:	Kavita ke naye pratiman.
SINGH (Shambhu Nath)	:	Prayogavad aur nayi kavita.
SINGH (Shiv karan)	:	Kala Srijan prakriya.
SKARD (A.G.)	:	Needs and needenergy & Chara- cter & personality Vol.8. 1939. p- 28-41)
SMITH (Alfred G)	:	Communication and Culture. 1966.
STRANSS (Anselum)	:	Mead on Social Psychology.
STRANESS and LINDESMITH	:	Social Psychology. 1949.
STRONG (L.A.G.)	:	Common sense about poetry. 1952,
TEGERA (Victoria):	:	Art and human intelligence. 1965.
THOMAS (F.W.)	:	Making of a Sanskrit poet. (Bhandarkar Commemoration Volume. p- 375-86)
THOMPSON (Clara)	:	Psychoanalysis. 1951.
TIWARI (Ramanand).	:	Sahitya kala.
TOLSTOY (Leo)	:	What is art ? 1905.
UDBHATA	:	Kavyalankara samgraha ed. by M.R.Telang.1915.

UPADHYAYA (Ayoudhya Prasad):	Raskalash.
VAJPEYI (Kailash)	: Adhunik Hindi Kavita men shilp.
VAJPAYI (Nand Dulare)	: Naya sahitya : Naye Prashna.
VAMANA	: Kavyalamkar sutra vritti.1922.
VARMA (Lakshmi Kant) :	: Nayi Kavita ke partiman.
VARSHNEY (L.S.)	: Beesvi shatabdi ka Hindi Sahitya. Naye Sandarbh.
VASU (S.C.)	: Panini Ashtadhyayi Vol. I
VISHVESWAR, Ed.	: Dhvanyaloka
VISVANATH	: Sahitya darpan.1951.
VYAS (Bhola Shankar)	: Dhvani sampraday aur auske siddhant.
WEISMANN (Donald L.)	: Visual arts as human experience.
WEITZ (Morris)	: Problems in Aesthetics. Ed. 9. 1969.
WELLEK (Rene)	: History of modern criticism. 1955.
WELLEK (Rene) and WARREN (Austin)	: Theory of Literature.1949.
WHALLEY (George) :	: Poetic process.1953.
WHITEHEAD (A.N.)	: Symbolism : its meaning and effect.1928.
WICKISU (Ralph.L.)	: Introduction to art activities.

...

JOURNALS

American Journal of Sociology , Vol 27.

Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute
Vol. 24. (Poona)

Indian Culture, Vol 6

International Journal of Social Sciences

International Encyclopedia of Social Sciences

Journal of Oriental Research, Madras Vol. 7.

Journal of Abnormal Psychology. Vol. 14

Journal of the Annamalai University , Sept, 1949

Psychological Review, Vol. 42.

Psychological Review, Vol. 35.

Psychological Review, Vol. 45.

Psychological Review, Vol. 28